





LITERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
o. ö. Professor an der Universität
München.

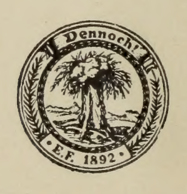
UND

Dr. M. Frh. v. WALDBERG
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

Heft XXXIX

GERTRUD KLAUSNER

DIE DREI DIAMANTEN DES LOPE DE VEGA UND DIE SCHÖNE MAGELONE



BERLIN
Verlag von Emil Felber
1909

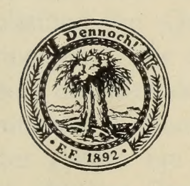
Die
Drei Diamanten des Lope de Vega

und

Die schöne Magelone

von

Dr. Gertrud Klausner



Berlin
Verlag von Emil Felber
1909

Goethe erzählt im Anfang des ersten Teils von Dichtung und Wahrheit, wie er das Glück gehabt habe, sich als Knabe für ein paar Kreuzer den Eulenspiegel, die schöne Melusine, Kaiser Oktavian, die schöne Magelone und andere „schätzbare Überreste der Mittelzeit“ erstehen zu können, jene Bücher, die nachmals „unter dem Titel: Volksschriften, Volksbücher, bekannt und sogar berühmt geworden.“ Das geschah durch Ludwig Tieck, dem wir die Wiedererweckung dieser fast vergessenen Literatur verdanken. Tieck hat neben anderen dieser Geschichten auch die schöne Magelone vom Jahrmarkt in die Bibliotheken der Gebildeten gebracht, wenngleich er nicht wagte, sie ganz in ihrer ursprünglichen, einheitlich schönen Gestalt wiederzugeben, sondern inhaltlich und durch eingestreute Lieder Eigenes zu dem Überlieferten hinzutat, weil er fürchtete, mit dem vollständigen Original seine Zeitgenossen nicht zu befriedigen. Der Stoff an sich aber schien ihm wert, dass sich die Mitwelt damit beschäftige. In dem Strom der deutschen romantischen Bewegung tauchte nicht viel später (1820) ein Buch auf, das in dramatischer Form den gleichen Stoff behandelte: die Drei Diamanten, die Julius Reichsgraf von Soden mit zwei anderen Komödien, der Köhlerin (La Carbonera) und dem Landhaus von Florenz (La quinta de Florencia) in deutscher Sprache dem Publikum bekannt machen

wollte als Probe eines wenn auch fehlerhaften, so doch reichen und schönen Schaffens, als eine kleine Gabe des unendlich fruchtbaren Spaniers Lope de Vega, den die Romantiker über der formal höheren Kunst des Calderon vergessen hatten. Wer allerdings nur durch die Sodensche Übertragung zum Bewunderer Lope de Vegas werden sollte, ohne daß ihm aus eigener Anschauung die glänzenden Werke im Original zugänglich waren, der mußte bald von der wenig poetischen, harten Sprache des Dramatikers so entmutigt werden, daß die Lust zu weiterem Studium aufhörte. Soden hat den Ton der spanischen Komödie nicht getroffen. Er hat für die geringen Hülfsmittel, die ihm zur Verfügung standen, ganz Gutes geleistet. Aber in dem Gewande, das er den Lopeschen Komödien anzieht, können sie nicht begeistern, hätten es auch nicht getan, wenn er weniger fehlerhaft und in besseren Versen übersetzt hätte. Er besaß eben nicht die Fähigkeiten, die Friedrich Diez von einem Übersetzer verlangt.[1]) So geht das verdienstliche Werkchen unter, ehe es Leser gefunden, und Soden wagt keinen weiteren Versuch, Lope de Vega in Deutschland einzuführen.[2])

Dennoch hätte diese Veröffentlichung Beachtung verdient, weil Soden eine Biographie des von ihm verehrten Dichters den Übersetzungen voranstellte, und weil er jedem der drei übersetzten Dramen eine Kritik anfügte, aus der seine Auffassung Lopescher Stücke genügend erhellt. Wir erfahren aus der Besprechung der Drei Diamanten, daß dem Übersetzer nicht aufgefallen ist, woher Lope de Vega die dramatische Fabel geschöpft hat, daß er das Volksbuch von der schönen Magelone nicht gekannt hat, weder im Original noch in der Bearbeitung von Tieck. Erst Schack weist in

seiner Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien (II 329) auf die Quelle zu den Drei Diamanten: „Die rührende, in allen europäischen Sprachen wiederholte Erzählung von der schönen Magelone ist auf sehr vorzügliche Weise behandelt in Los tres diamantes, einem Schauspiel, das zwar nach Art der früheren Werke Lope's in der Disposition des Planes noch Mängel zeigt, allein in der Jugendfrische, die das Ganze belebt, in dem Zauber der Romantik, der es durchweht, unwiderstehlich anziehend ist." Obschon Grillparzer, der sich eingehend mit spanischer Literatur und besonders mit Lope de Vega beschäftigt hat, Schacks grosses Werk wohl bekannt war, ist ihm, nach seiner kurzen Kritik der Komödie[3]), dieser Hinweis entgangen. Sonst hätte wohl das Stück auch ausser der vielgepriesenen Liebesszene ihm Bewunderung abgenötigt, und er hätte nicht Lope zur Last gelegt, was Treue gegen die Überlieferung des alten Buches war. Jedenfalls ist eine Gegenüberstellung von Drama und Volksbuch nicht ohne Interesse, weil man hier einen Versuch vor sich sieht, ererbten, überall gekannten Stoff mit gewordener dramatischer Form in Einklang zu bringen. Dass einer der grössten, wenn nicht der grösste Dramatiker Spaniens der Urheber der Komödie gewesen und eine der anmutigsten Erzählungen des Mittelalters die Quelle dazu geworden ist, erhöht das Interesse einer solchen Untersuchung.

Die Komödie Los tres diamantes erschien zum ersten Mal im zweiten Teil der ältesten Ausgabe von Lopes Werken, der den Titel hatte: Segunda Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, que contiene otras doze, cuyos nombres van en la hoja segunda. Dirigidas a Doña Casilde de Gauna Varona, mujer de D. Alonso Velez de Guevara, Alcalde mayor de la

ciudad de Burgos. En Madrid, por Alonso Martin. Año de 1609. In diesem Band steht die Comedia Los tres diamantes an neunter Stelle. Noch vor Lope de Vegas Tod ist der zweite Teil mindestens zehnmal gedruckt worden: Valladolid 1609, Pamplona 1609, Madrid 1610, Barcelona 1611, Valladolid 1611, Bruselas 1611, Amberes 1611, Lisboa 1612[4]), Madrid 1618, Barcelona 1630. Im späteren 17. und im 18. Jahrhundert erscheinen die Drei Diamanten oft in Sonderausgaben, sogenannten Sueltas, als Comedia famosa. Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt eine Reihe dieser Drucke, die meist ohne Orts- und Jahresangabe, auf schlechtem Papier gedruckt sind und sicher zu ihrer Zeit an Billigkeit mit den ähnlich ausgestatteten Volksbüchern wetteiferten. Sie sind vielfach gekürzt, aber mit Verständnis nur an solchen Stellen, wo wirklich Längen sind oder ermüdende Wiederholungen. Nach den Angaben im Anhang zu H. C. Rennert, The Life of Lope de Vega (London 1904) findet sich die Komödie noch in der Arlington Collection im British Museum, in der Wiener Sammlung und in Duráns Bibliothek zu Madrid.

Die Zeit der Abfassung der Drei Diamanten liegt eine Reihe von Jahren vor der Publikation im zweiten Teil der Komödien. Um sich gegen die mit wachsendem Ruhm immer unverschämtere Ausbeutung seines Namens und seiner Werke zu schützen, hatte Lope de Vega dem 1604 erscheinenden Peregrino en su patria eine Liste angefügt, die 1603 zusammengestellt war, und in der die Titel der bis dahin verfassten und aufgeführten Komödien verzeichnet sind. In dieser Liste steht auch das Drama von den Drei Diamanten. Wie Schack (II 263f.) nachgewiesen hat, ist es seiner ganzen Art nach ein Jugendwerk des Dichters.

Die Geschichte von der schönen Magelone gehört zu den frühest gedruckten Büchern. Johannes Bolte hat in seiner ausführlichen Einleitung zu der Ausgabe der schönen Magelone, aus dem Französischen übersetzt von Veit Warbeck 1527, Weimar 1894, eine so treffliche Untersuchung über die Quellen und den historischen und geographischen Untergrund, dazu eine umfangreiche Bibliographie gegeben, dass ich mich mit diesem Hinweis begnügen kann. In der Ausgabe der königlichen spanischen Akademie, deren Ziel die Publikation sämtlicher authentischen Obras de Lope de Vega ist, steht an letzter Stelle des bisher letzten XIII. Bandes die Komödie Los tres diamantes (erschienen 1902). Der Herausgeber Menéndez y Pelayo führt in seiner Einleitung (p. CXLI bis CXLVIII) eine Anzahl spanischer Ausgaben der Magelonensage, mit deren Geschichte er sich beschäftigt, an. Überraschend ist, dass das Resultat von Boltes Forschung, wodurch die Legende von einem Bernard de Treviez als ursprünglichem Verfasser des Volksbuchs (Bolte p. XI) zerstört wird, dem Herausgeber der Drei Diamanten unbekannt geblieben ist, obschon acht Jahre zwischen den beiden Veröffentlichungen liegen.

Die grosse Zahl der alten Drucke des Volksbuchs zeigt seine weite Verbreitung in Spanien. Es liess sich nicht feststellen, welche Ausgabe Lope de Vega vorgelegen hat. Schack gibt bei der Erwähnung der Geschichte von der schönen Magelone als Titel der Ausgaben von Toledo (1526) und von Sevilla (1533) an: historia de la linda Magalona hija del rey de Nápoles y del muy esforçado Caballero Pierres de Provenza.[5]) Aus einem Zitat (p. CXLVI) glaube ich entnehmen zu können, dass Menéndez y Pelayo die Toledaner Ausgabe von 1526 konsultiert hat. Ich werde nach der-

selben Ausgabe zitieren.[6]) Da die verschiedenen Drucke nur im Wortausdruck und auch da nur unerheblich von einander abweichen, während Inhalt und Satzbau bei den ungekürzten Wiedergaben stets gleich sind, ist die Wahl nicht von grossem Belang. Lope de Vega kann das Volksbuch gerade so leicht aus einer der sehr zahlreichen französischen Ausgaben kennen gelernt haben. Dass er die französische Sprache verstand, erzählt er uns im 4. Akt des autobiographischen Romandramas Dorotea, wo er auch von den lateinischen und italienischen Kenntnissen berichtet, die ihm schon im Alter von zehn Jahren zur Verfügung standen.

Wie Lope de Vega das Volksbuch verstanden, wie er aus dem überlieferten Stoff ein Drama geschaffen hat und welcher Mittel er sich dazu bediente, das soll Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein.

Da die Quelle zu Lopes Drama in Spanien allgemein bekannt war, so musste der Dramatiker die Hauptfabel, die ihm das Volksbuch geliefert hatte, intakt lassen. Nur die Namen werden zeitgemäss geändert: das Publikum war gewöhnt, die Hauptdarsteller stets in gleichartigen Rollen auftreten zu sehen und verband die Vorstellung bestimmter Charaktere mit bestimmten Namen. So wird in unserer Komödie aus der schönen Magelone Lucinda[7]); Peter von der Provence erscheint als Lisardo[8]), und auch die Darsteller der Nebenrollen werden Spanier mit den typischen Namen der damaligen Bühne. Nur Heinrich von England heisst schon im Volksbuch Enrique wie so viele Helden des spanischen Theaters.

Die Hauptfabel ist folgende; Peter, der einzige Sohn des regierenden Grafen von der Provence, hat in Neapel, wohin ihn der Ruf von der Schönheit Magelones, der einzigen Tochter des Königs von Neapel, gezogen,

viele edle Ritter und Freier der Prinzessin besiegt und durch Tapferkeit, ritterliches Gebahren und durch seine frische, schöne Jugend der jungen Fürstin Gunst erlangt, ohne seinen Namen zu nennen. Magelone lässt sich von ihm entführen, nachdem er ihr seine Abkunft entdeckt hat. Auf der Flucht schläft sie am Rastort ermüdet ein, während Peter wacht. Neugierig entfaltet er einen bunten Zindel, den Magelone an der Brust versteckt trägt, und findet darin die Ringe, die er ihr geschenkt. Ein Vogel raubt sie, da Peter sie neben sich gelegt hat, und bei der Verfolgung des Räubers, der auf eine nahe Insel fliegt, wird der junge Ritter in dem Boot, das er am Ufer gefunden, durch einen Sturm aufs hohe Meer geführt und schliesslich von maurischen Seeräubern gerettet und dem Sultan geschenkt. Dieser lernt den Franken lieben wie einen Sohn. Nach zweijährigem Aufenthalt am Hofe erbittet und erhält Peter Urlaub, um Eltern und Heimat zu besuchen. Das Schiff, das ihn heimwärts bringen soll, trägt in 14 Fässern seine Schätze, unter Salz versteckt. Auf der Insel Saona, wo Peter seemüde an Land geht um zu ruhen, wird er schlafend zurückgelassen. Seine kostbare Habe aber bringen die Schiffsleute in das Hospital, das Peter als Ziel seiner Reise angegeben hatte und dessen Gründerin keine andere war als Magelone selbst. Diese war, nachdem sie sich beim Erwachen im Wald allein gefunden, in den Kleidern einer Pilgerin, mit der sie den Anzug gewechselt hatte, nach Rom gegangen und von dort nach langer Wanderung in die Provence gelangt, Peters Heimat, wo sie mit geringen Mitteln das kleine Petershospital gegründet hatte. Mit dem Schatz, den sie durch Zufall in den Salzfässern entdeckt, vergrössert sie das Spital, und aus der kleinen Kapelle wird eine schöne Kirche. Graf und Gräfin von der

Provence, die an Peters Tod glauben, weil seine Ringe im Bauch eines Riesenfisches gefunden worden sind, besuchen die Kirche und beweisen Magelone ihre Huld. Peter war einige Zeit allein auf der Insel Saona geblieben. Dann wurde er von mitleidigen Fischern aufgenommen und weiter nach Crapona gebracht, wo er im Spital gesundet und schliesslich ein Schiff findet, das ihn in die Heimat führt. Ein Gelübde verpflichtet ihn, einen Monat im Petershospital, von dessen Wundern ihm berichtet worden, unerkannt zu bleiben. Er erzählt Magelone, ohne dass er weiss, wen er vor sich hat, seine Geschichte. Glücklich über seine Heimkehr gibt sie sich ihm zu erkennen, und an dem Tage, da das Gelübde erfüllt ist, offenbaren sich beide dem Grafenpaar und werden endlich für immer vereint.

Das ist die Hauptfabel des Volksbuchs, die wir bei Lope de Vega wiederfinden, der aber noch mehr aus seiner Quelle übernommen hat. Was hier den Reiz der anmutigen Geschichte erhöht: die geheimnisvolle Verknüpfung der Ereignisse, der Mangel an innerer Motivierung, das ändert der Dramatiker nicht, versucht er nicht zu ändern. Denn wenn der geniale Dichter daran gedacht hätte, so wäre es ihm ein Leichtes gewesen, zu dem äusseren Zwang die innere Notwendigkeit zu fügen.

Die Motivierung fehlt zuerst bei Peters Entschluss, Herkunft und Namen zu verschweigen. Im Volksbuch erfährt man dies Vorhaben nach dem ersten für Peter siegreichen Turnier durch seine Antwort an den Herold des Königs, der nach des unbekannten jungen Kämpen Heimat fragen lässt. Peter sagt: ein Gelübde hindere ihn, sich zu erkennen zu geben.[9]) Der Lisardo der Komödie erwidert dem König auf die gleiche Frage ganz ähnlich: er sei ein Fremder, der selbst bei Todes-

gefahr seinen Namen nicht sagen dürfe.[10]) Um der Ehre willen kam er wie Peter. Aber während dieser sich einen armen fränkischen Ritter nennt, rühmt Lisardo sich stolz der drei goldenen Lilien seines Wappens, die ihm den Beinamen des Ritters mit den goldenen Lilien geben. Mit diesem Beinamen wird er noch zweimal bezeichnet.[11]) Im Volksbuch heisst Peter el cavallero delas llaves nach den silbernen Schlüsseln, mit denen er seinem Schutzpatron, dem Apostel Petrus, zu Ehren Helm und Waffen geschmückt hat.[12]) Peter wiederholt im Gespräch mit Magelone die Tatsache des Gelübdes.[13]) Lope begnügt sich nicht mit der einfachen Aussage Lisardos, dass ein Schwur ihn binde; das scheint ihm nicht von ausreichender dramatischer Wirkung. Bei ihm muss Enrique von England die Frage nach der Herkunft wiederholen. Als er sich Lisardo vorgestellt hat und nun wissen will, wer denn der Fremde sei, dem er ewige Freundschaft geschworen, antwortet dieser: ein Schwur, den er unterwegs mit seinen Dienern dem Heiland am Kreuze geleistet hat, verbiete ihm, irgendwem seinen Namen zu nennen.[14]) Doch keine Begründung folgt dieser Erzählung. Sie dient nur dazu, dem Hörer ein Bild zu geben, wie etwa Lisardo an einer Brücke Halt macht und durch den Anblick des Kruzifixes an die alte ritterliche Tradition erinnert wird, namenlos zu kämpfen. So wird der geheimnisvolle Schwur der Grund zur Verwickelung im Volksbuch wie im Drama; denn der Fürstensohn hätte in offener Werbung Magelones Hand sicher gewinnen können.[15])

Lope hält sich auch mit der zeitlichen und örtlichen Dislokation an seine Quelle. Das höfische Mittelalter mit Turnieren um Ehre und Frauengunst, mit verkappten Rittern, mit Entführungen edler Jungfrauen und aben-

teuerlichen Fahrten in fremde Lande, wie sie der Zusammenstoss mit den Türken in den Kreuzzügen allgemein bekannt und glaubhaft gemacht hatte, diese Zeit bildet den Rahmen des Dramas, in getreuer Anlehnung an das Volksbuch, das ebenso für die geographische Festsetzung der Handlung vorbildlich wurde. In Magelones Heimat Neapel und in Peters provenzalischem Vaterland spielt die Komödie, und wo der Hof des persischen Sultans und Inseln des Mittelmeers den Schauplatz bilden, hatte das Volksbuch seine Helden an denselben Stellen Rast halten lassen.[16])

Lope de Vega hat sich bemüht, die Atmosphäre echter Frömmigkeit, die dem Volksbuch seinen Charakter gibt, auch in der Komödie festzuhalten. Dass sie bei ihm nicht so innig, nicht so naiv gläubig erscheint, liegt nicht etwa an geringerer Aufrichtigkeit der religiösen Gefühle. Lope hat in den Autos und in den lyrischen geistlichen Liedern seine tiefe Frömmigkeit gezeigt. Aber das Magelonendrama ist ein Werk aus seiner Jugendzeit, da ihm die Darstellung vorwärtszwingender Ereignisse wichtiger dünkte als Seelenmalerei.

Nicht alle im Volksbuch behandelten Tatsachen begegnen uns im Drama. Von den Ritterspielen, die Peters Auszug vorangehen, von den Turnieren, die in Neapel gehalten werden, kommt kaum ein Wiederhall zu uns; nur soweit die Kämpfe direkt die Handlung beeinflussen, werden sie wiedergegeben: die provenzalischen in Lisardos wunderschöner Erzählung an Lucinde, als er ihr von seiner Heimat und der Ausfahrt nach Italien berichtet, während im lebhaften Wechselgespräch der Eingangsszenen am Königshof von Neapel der vergangenen Turniere gedacht wird, die Lisardos Überlegenheit über alle anderen Ritter bewiesen und nach

ihm als den tüchtigsten Enrique von England dargetan haben. Die ausführliche Episode des Einzelkampfes zwischen Peter und seinem Ohm Don Jayme de Provença (p. 23 f.), die im Volksbuch Peters Charakter so sympathisch erscheinen lässt, wird in der Komödie nicht einmal erwähnt. Ebenso wenig hält Lope für nötig, die Vermittelung der Amme dramatisch zu verwerten, die im Volksbuch Magelone und Peter zu ihren Zusammenkünften verhilft, und der auch Magelone einen Traum erzählt,[17]) von dem das Drama nichts weiss. Einzelheiten aus dem Leben der beiden Liebenden — Magelones Aufenthalt in Rom, Peters Krankheit in Crapona und sein Gelübde — werden gleichfalls übergangen. Natürlich kann die Komödie nicht berichten, was nach der Vermählung der beiden Liebenden vorgeht. Das Volksbuch erzählt noch, dass Peters Eltern zehn Jahre nach der Hochzeit ihres Sohnes starben und in St. Peter, der von Magelone gegründeten Kirche, beigesetzt wurden. Der Sohn, der aus Peters Ehe entspross, schön, kühn und tapfer wie sein Vater, wurde nachmals König von Neapel. Seine Eltern führten ein heiliges Leben und fanden nach achtzehnjähriger Ehe ihr Grab ebenfalls in der Peterskirche, die später Magelonenkirche genannt und durch Schenkungen reich bedacht wurde.

Manche Ereignisse, die das Volksbuch erzählt und die man an ihrer chronologischen Stelle im Drama vermisst, wurden später in retrospektivem Bericht eingefügt. Hier haben Gründe des dramatischen Aufbaus gewirkt: Lope hat die später von Goethe formulierte Regel befolgt, dass „im Drama Charaktere und Taten vorgestellt werden sollen, im Roman vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten.“[18]) Ausserdem verändert Lope die Reihenfolge mehrerer Vorkommnisse. Er lässt

Lisardo erst nach der Flucht dem Königskind seine hohe Herkunft künden, wohl um Lucindens Vertrauen und ihre Liebe noch grösser erscheinen zu lassen, und wendet am Ende des Dramas die Fabel so, dass der als Perser verkleidete Lisardo in der Spitalmutter seine Geliebte erkennen kann, ohne von ihr eher erkannt zu werden, als bis er seinen Namen nennt. Diese Szene kann sich nicht vergleichen mit der Erzählung des Wiedererkennens im Volksbuch, die von unbeschreiblichem Liebreiz ist.[19]) Das liegt nicht nur an der Verschiedenheit des dichterischen Talents, sondern ebenso sehr an den verschiedenen Dichtungsarten, die den gleichen Vorgang wiedergeben. Der Prosadichter kann mehr Zeit auf die Schilderung dieser Begebenheit verwenden, als der am Tatsächlichen haftende, zum Schluss drängende Dramatiker. So erklärt sich auch, warum Lope de Vega die Art des Bekanntwerdens seiner beiden Helden anders darstellt als seine Quelle. Hier beschäftigt sich etwa ein Fünftel der ganzen Erzählung[20]) mit der Geschichte von der Bewunderung, die Magelone Peters Tapferkeit zollt, da sie ihn beim Turnier erblickt, bis zur ersten heimlichen Zusammenkunft im Gartenzimmer, zu der ihnen die Amme verhilft. Vorher aber sehen sich die Liebenden wiederholt am Hofe des Königs Magelon, bei Festmählern und heiteren Spielen, und der König macht, um den bewunderten jungen Gast zu ehren, Magelone zu seiner Nachbarin bei der Tafel. Die späteren zahlreichen heimlichen Verabredungen geben den Fürstenkindern Gelegenheit, einander genau zu beobachten und ihre Liebe zu vertiefen. Lope aber behandelt diesen Teil sehr kurz. Zweimal nur haben sich die Liebenden gesprochen, ehe der Page den Lisardo zur letzten Zusammenkunft ruft.[21]) Es ist immerhin möglich — man muss das noch öfter be-

achten —, dass Lope bei seinen Zeitgenossen eine so genaue Kenntnis der Magelonensage annehmen konnte, dass er die offiziellen Besuche Lisardos bei den Eltern der Lucinde als bekannt voraussetzte.

Augenscheinlich verändert ist das Motiv zur Flucht des Liebespaars. Im Volksbuch bringt ruhig-kühle Überlegung Peter zu dem Wunsch, der schönen Magelone Liebe zu erproben; und so fliehen sie, nachdem alles weislich zur Flucht vorbereitet ist. Das zu übernehmen, wäre eines Dramatikers von Lopes Fähigkeit unwürdig gewesen. Die Flucht musste überraschend kommen, selbst für die beiden Beteiligten. Ein paar schnell hingeworfene Verse[22]) künden dem Zuschauer Plan und Ausführung, während der gleichzeitig auf der Bühne stattfindende Degenkampf zwischen Enrique, der die Liebenden vor Überraschung schützen will, und den abgewiesenen Freiern das Interesse zum Teil fesselt. Viel später erst[23]) hören wir, dass Lisardo gemeint hatte, der König wäre mit Waffenmacht gekommen, um ihn und Lucinde zu bestrafen. Der dramatische Effekt der Szene liegt gerade darin, dass Lisardo einem scheinbaren Zwang gehorcht. Lope lässt auch die Nachricht von Lucindens Flucht nicht durch die Amme verkünden, die eben die Abwesenheit ihres Pfleglings gemerkt hat, sondern durch den Hauptmann, der auf königlichen Befehl Lucinden herbeirufen soll. Noch anderes ändert Lope: die Magelone der Überlieferung lässt von ihrem Geld — sie hatte sich zur Flucht damit versehen — ein kleines Hospital bauen, mit drei Betten nur. Dank der Freigebigkeit von Peters Eltern und den Almosen vieler Umwohner kann sie es vergrössern, bis schliesslich der in den Fässern enthaltene Schatz für Spital und Kirche reichste Mittel hergibt. Lucinde dagegen sagt, ehe sie den Bau beginnt, dass sie dem Papst und

den reichsten Kardinälen das Geld zu dieser heiligen Gründung verdankt.[24]) Sie erhält später viele Geschenke, doch die Reichtümer in den Fässern werden nicht entdeckt. Erst am Ende der Komödie erfährt sie durch Lisardo von dem Golde, das unter dem Salz versteckt liegt.[25])

Wo Lope sonst der Überlieferung nicht treu gefolgt ist, musste er meistens den neuen Begebenheiten zu Liebe, die er zum gegebenen Stoff hinzufügte, das Alte verändern. Da ist am auffallendsten die Geschichte der drei Diamanten, von denen die Königstochter nur zwei erhält; den dritten und kostbarsten schenkt Lisardo seinem Freunde Enrique, und gerade dieser Ring verbindet die Haupthandlung mit der von Lope erdachten Nebenhandlung. Diese knüpft sich an die Gestalt des Enrique, der in der Magelonensage eine episodische Figur ist, aber in der Komödie eine Hauptrolle spielt.

Aus welchen Andeutungen der Dramatiker diesen Charakter geschaffen hat, wird später untersucht werden. Enrique ist der Freund Lisardos, der nach der Flucht ihm folgt, um ihn der Bestrafung zu entziehen[26]), und der nun auf seiner abenteuerlichen Fahrt in Lisardos Heimat landet, dort wegen des Diamanten eingekerkert wird; der schliesslich, durch Amatilde, seines Freundes Schwester, befreit, den Freund findet, ihm zur Heimkehr verhilft und am Ende seine Befreierin als Gattin heimführen kann. Die Geschichte dieses zweiten Liebespaars ist Lopes Schöpfung, dessen Phantasie sich aber damit nicht begnügt hat. Der mehr als zweijährige Aufenthalt Lisardos in Persien, von dessen Verlauf das Volksbuch wenig mehr erzählt, als dass der Franke die höchste Gunst seines Herrn, des Sultans, erlangte und bei allen im Lande sehr beliebt war, wird dramatisch ausgeschmückt, teils um Lisardos hohes Ansehen zu

motivieren, teils um die Eifersucht, der Spaniens Bühne mehr Raum gegönnt hat als der Liebe selbst, in diese Geschichte zweier treu Liebender einzuführen. So muss der junge Provenzale, ein zweiter Joseph, den Platz an Sultan Cariadenos Seite gewinnen, ihn von verräterischen Untertanen befreien und bei der Sultanstochter Celima unerwiderte Liebe erwecken.

Damit aber Lisardo gleichfalls Eifersucht zeigen kann und die schöne Lucinde nicht ohne Gefahr für ihre Jungfräulichkeit auf ihres Geliebten unsichere Heimkehr wartet, ersteht ihr in Leonato, dem Dienstmann des Herzogs von der Provence, ein Feind, von dem die Geschichte der schönen Magelone nichts überliefert hat.

Das Publikum des spanischen Theaters verlangte von seinen Dichtern ausser der Unterhaltung durch die Verwickelung und Auflösung einer dramatischen Handlung noch besondere Belustigung, auch in den ernsten Stücken. Der Spassmacher, der gracioso, durfte nicht fehlen. Bruder Crispín, der in Lucindens Hospital Pflegerdienste verrichtet, ist der Hauptgracioso in den Drei Diamanten. Vor seinem Auftreten erfreuen die Bauern in einer langen, launigen Szene die Hörer durch ihre derben Spässe.

Lope de Vega hat also aus dem Volksbuch die Hauptfabel übernommen und die Komödie zeitlich und örtlich nach ihrer Quelle orientiert. Er hat an den überlieferten Tatsachen geändert oder fortgelassen, was ihm undramatisch erschien, und vom Eigenen hinzugefügt, wo der Stoff nach seiner Meinung zu einem ganzen dramatischen Gefüge nicht ausreichte. Ähnlich verfährt er mit den Personen, deren Geschichte ihn zur Dramatisierung gereizt hat. Er zeichnet sie, wo es angeht, nach ihrem Vorbild. Doch haftet er nicht

ängstlich daran, sondern ändert, wenn das Drama es erfordert.

Die alte Geschichte von der schönen Magelone zeigt schon in ihrem Titel die Hauptgestalt an, um deren Besitz zuerst heiss gekämpft wird und die, von Peter entführt und durch ein böses Geschick von ihm getrennt, durch Jahre das Ziel seiner Wünsche bleibt, das schliesslich nach langer Prüfungszeit erreicht wird. Magelone ist der Stern, dem Peter folgt:[27]) die ganze, rührende Erzählung dreht sich nur um diese beiden; alles übrige, Menschen und Dinge, gilt als nebensächlich. Diese junge Königstochter ist keine Heldin im modernen Sinn; sie ist ein unerfahrenes Mädchen, ausgezeichnet durch eine wundersame Schönheit, die das treibende Motiv der Handlung wird. Nicht nur, dass sie Peter zur Ausfahrt nach Neapel veranlasst[28]), sondern auch, weil auf der Flucht vom Heimathaus Peter sich so in ihre Betrachtung versenkt, dass er der Ringe nicht achtet und so der Raub durch den Vogel möglich wird.

Auch in der Komödie spielt Lucindens Schönheit eine grosse Rolle. Getreu seinem Vorbild lässt Lope den jungen Lisardo nur durch des neapolitanischen Ritters Aussage (I 12. 696): *Lucinda es sol de hermosura* nach Italien getrieben werden; ebenso wiederholt sich die Liebesszene auf der Flucht. Doch im Volksbuch verbirgt Magelone ihre Schönheit, nachdem sie Peter verloren hat.[29]) Das erklärt die Verwunderung von Peters Eltern, als der wiedergefundene Sohn ihnen das wunderschöne Mädchen zuführt[30]), deren Liebreiz sie bei der ihnen längst bekannten Spitalmutter nicht hatten entdecken können. Anders aber verhält sich Lopes Lucinde. Nicht genug, dass sie durch ihre *soberana hermosura* den Anstoss zur Haupthandlung gibt: wo immer sie auftritt, zeigt sich die mächtige Wirkung ihrer

hinreissenden Erscheinung. Sogar die Bauern, die die schlafende Lucinde aufwecken und mit ihr sprechen, empfinden ihren Zauber. Der Kapitän, in dessen Schiff sie nach Aguas Muertas in der Provence gefahren ist, empfiehlt sie dem Wirt Rosardo wegen ihrer Schönheit und Heiligkeit.[31]) Er selbst ist von Liebe zu der schönen Pilgerin ergriffen.[32]) Auch Rosardo verhehlt nicht seine naive Befriedigung über ihren Anblick.[33]) An ihrem neuen Wohnort gewinnt Lucinde bald aller Herzen. Bruder Crispín hat am meisten Gelegenheit sie zu sehen, und sein gutes Herz ist von ihrer Schönheit wie von ihrer Milde gefangen. Der Dienstmann des Herzogs, Leonato, gibt einen letzten Beweis von der Wirkung ihres Äusseren. Denn dass in der Schlussszene sich der König von Neapel zu seiner Tochter hingezogen fühlt, ist nur natürlich, selbst da er sie nicht erkennt.

Magelones Schönheit ist aber nur einer ihrer Reize. Die köstliche Offenheit, mit der sie Peter beim ersten Anblick bewundert, mit der sie die Amme in ihr Geheimnis einweiht und dem fremden Ritter ihre Liebe gesteht, erwirbt ihr die Sympathie der Leser. Dass Lucinde gleich offen und freimütig ist, tritt nicht so klar zu Tage. Allerdings spricht auch sie frei mit ihrer dueña Celia über ihr Verhältnis zu Lisardo und Enrique. Aber Celia spielt eine so kleine Rolle, dass hier nur gestreift wird, was im Volksbuch breit entwickelt wird und jedenfalls auf die Vorstellung des Zuschauers von Lucindens Charakter nicht bestimmend einwirkt. Dagegen ist ihr Vertrauen in andere Menschen überraschend gross. Sie gibt dem Pagen, der Lisardo rufen soll, ihren kostbaren Ring; lässt die ganze Grösse ihrer Liebe zu dem Ritter mit den goldenen Lilien den Enrique kennen und weiss doch, dass dieser nach des Vaters Wunsch ihr Gemahl sein soll und dass er sie liebt.

Impulsives Handeln und Leidenschaftlichkeit überhaupt gehören zum Grundzug von Magelones Wesen. So bittet sie den Vater, Turniere zu veranstalten, damit sie den ritterlichen Jüngling wiedersehen kann, veranlasst die Amme, Peter zu ihr zu rufen, und so ergreift sie selbst die Initiative zur Flucht.[34]) Dieser Zug kehrt im Drama wieder, wo Lucinde durch den Pagen Lisardo zum Stelldichein bittet und ihm sogar selbst vorschlägt, sie ins nahe Gebirge zu entführen.[22])

Trotz ihrer energischen Handlungsweise ist Magelone kein wildes, unerzogenes Naturkind. Sie weiss, was ihr als Königstochter frommt: Gewandtheit in der höfischen Unterhaltung, die sie meisterlich zeigt, als sie zum ersten Mal am Hofe mit Peter spricht und wiederum zum ersten Mal ohne Zeugen den Liebsten vor sich hat; feiner Takt, mit dem sie auf das Unübliche dieser Begegnung hinweist und die sie mit ihrer grossen Liebe entschuldigt. Die Kühnheit, die sie hier wagt, hat sie schon vorher bewiesen, da sie in aller Gegenwart Peter mit süssen Blicken anschaute und ihn beim ersten Gespräch zu ihrem Ritter ernannte. Schalkhaft sagt sie dann beim Nahen der Mutter: er müsse oft wiederkommen, um heimlich mit ihr von seiner Heimat zu sprechen.[35]) Magelone hat aber vor allem gelernt, Selbstbeherrschung zu üben. Da Peter zum lang ersehnten Zwiegespräch bei ihr eintritt, bedarf es ihrer ganzen Kraft, dass sie ihm nicht gleich um den Hals fällt[36]), und doch ist sie gefasster als er. Diese Tugend übt sie stets, von der Amme beraten, so oft sie Peter am Hofe begegnet, damit kein Argwohn entstehen kann, und nicht am wenigsten, als sie dieser Vertrauten ihrer Liebe kein Wort von der Flucht vorhersagt. Auch später, im Hospital, bleibt sie stets ruhig, wenn Peters Mutter ihr grosses Leid klagt, und, sagt das Volksbuch,

selbst trostbedürftig tröstet sie die Weinende.[37]) Sie vermag sogar an sich zu halten, als sie Peter nach mehrjähriger Trennung bei ihren Kranken wiederfindet, und offenbart sich ihm erst später. Nur einmal sehen wir Magelone fassungslos: im Walde beim Erwachen, als sie Peters Verschwinden bemerkt hat.[38]) Dieses Nachlassen der Selbstbeherrschung, dieser unverhohlene Jammer wird natürlich von Lope de Vega dramatisch verwertet; nicht in einem Monolog, wie es vielleicht die meisten Dichter getan hätten, sondern in der prächtigen Bauernszene, die gerade durch die Mischung von Trauer und Scherz diesen noch derber und komischer, die trostlose Betrübnis Lucindes noch mitleiderregender erscheinen lässt. Später, als nach der Verleumdung durch Leonato Crispín dem Schurken Rache schwört und Lucinde ihn zur Ruhe gewiesen hat, künden nur wenige monologische Verse ihre wahre Seelenstimmung[39]), die vollständige Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Vorher hatte die Hoffnung ihr Leben noch erträglich gemacht.[40]) Weder die Erzählung Rosardos von dem Kummer des Landes über Lisardos Verschwinden noch Amatildes Liebesklage um Enrique, der doch einst zu ihrem Gatten bestimmt gewesen, veranlassen Lucinde sich zu entdecken, und selbst, da der Herzog sie spät herausrufen lässt, um ihr den Fund von den Ringen zu melden, sagt sie nichts. Doch die Anstrengung, hier stumm zu bleiben und ihren Jammer zu verschliessen, lässt sie ohnmächtig zu Boden fallen.

Der heftige Schmerz um Peter hatte auch die schöne Magelone des Volksbuchs besinnungslos hinstürzen lassen, als sie ihn lange umsonst im Walde gesucht hatte.[41]) Der Erzähler der alten Geschichte berichtet noch von einer anderen Ohnmacht. Da ist das liebeskranke Mädchen beim blossen Gedanken an

eine Trennung vom Schlüsselritter bewusstlos auf ihr Bett gesunken. Aber hier weiss man nicht, ob übergrosse Empfindsamkeit die Ohnmacht veranlasst oder ob eine gut gespielte Komödie die widerstrebende Amme zur bedingungslosen Hilfe in dieser Liebesnot bringen soll.[42] Die Leidenschaft der jungen Fürstin scheint gross genug, um jedes Mittel zu rechtfertigen. Zwar nach Peters erstem Empfang bei Hofe meint sie bei sich: sie würde ihn mehr als alle anderen Menschen lieben, wenn er von hoher Abkunft wäre. Dasselbe sagt sie der Amme[43] und fügt hinzu: Die Liebe zu dem siegreichen Ritter nehme ihr Hunger und Durst und Schlaf. Bald aber fällt jede Einschränkung fort. Sie weiss um Peters Gegenliebe, und in naivem Selbstbetrug erklärt sie jeden Widerstand für Grausamkeit.[44] Als sie erst erfahren, wem sie ihre Liebe geweiht hat, preist sie sich als das glücklichste Weib.[45] Nichts könne sie je zwingen, sich einem anderen zu vermählen.[46] Ja, sie würde sich töten. wenn ihm etwas Schlimmes zustiesse oder er sie verliesse.[47] Diese heftige Liebe führt sie zum zweitenmal als Entschuldigungsgrund an, als sie sich von Peter verlassen wähnt und ihr der Gedanke kommt: ihr allzurasches Entgegenkommen habe ihn von ihr getrieben. Sie wünscht sich den Tod, da sie ihn tot glaubt, und ihre erneute Hoffnung, dass er noch lebe, weckt den Wunsch, ihren Herrn und Gatten einmal vorm Tode zu sehen.[48]

Magelones leidenschaftliches Wesen zeigt sich auch in der Ungeduld, mit der sie jedesmal die Rückkehr der Amme vom Zusammentreffen mit Peter erwartet, und in den Zärtlichkeiten, mit denen sie sie dann bestürmt.[49] Das Volksbuch gibt getreuen Bericht über die Zärtlichkeiten, die Peter und Magelone tauschen. Es erwähnt auch den Kuss, mit dem Magelone den

wegemüden Peter im Hospital begrüsst. Sie kennt ihn nicht, doch jeder Pilger empfängt von ihr diesen Liebesbeweis wie auch die Hand- und Fusswaschung.[50]) Küsse und Umarmungen begleiten die unsagbare Wonne des Wiederfindens[51]), die so rein und schön sein kann, weil beide Liebende sich Treue gehalten haben. Bei aller Leidenschaftlichkeit ist Magelone keusch geblieben, wie sie es der Amme versprochen hatte, und mit Freuden war sie Peter gefolgt, der erst der Vertrauten, dann seiner Liebsten selbst Ehrbarkeit geschworen.

Wie seltsam ist Magelones Vertrauen gewandelt, sowie sie einsam erwacht! Zuerst meint sie den Verstand zu verlieren;[52]) dann steigt schnell bereites Misstrauen in ihr auf, als hätte Peter sie getäuscht und seine Eide gebrochen.[53]) Es bedarf einer geraumen Zeit, bis sie sich so weit besinnt, dass sie Peters Gehen für unfreiwillig hält und der Einwirkung eines bösen Geistes die mögliche Schuld an der Trennung beimisst.[54]) Dann fleht sie im Gebet, dass ihr Verstand nicht leide.[55])

Im Drama konnte der ganzen Anlage nach Lucindens leidenschaftlicher Charakter nicht so ausgemalt werden. Lope lässt sie nur in vier Szenen mit Lisardo zusammen auftreten: zuerst in der schon erwähnten kurzen Szene vor der Flucht (I 10), dann fliehend (I 12), wo aber die müde Lucinde nur wenig spricht, und zuletzt am Ende des III. Aktes (III 8 und 11); hier weiss sie nicht, wer in Persertracht zu ihr redet, bis die frohe Kunde ihr ein herzliches Wort der Freude entlockt.[56]) Bei dem raschen Tempo des Schlusses hat sie keine weitere Gelegenheit, ihre Gefühle für Lisardo zu zeigen. Lope de Vega muss also, wo das Liebesverhältnis der Helden in Frage kommt, es mehr durch indirekte Schilderung kennzeichnen. Das nimmt Lucindens Charakter nichts von seiner Lebhaftigkeit. Gleich bei ihrem ersten Auf-

treten zeigt sie, wie wenig sie zu bedingungslosem Gehorsam gewillt ist,[57] trotz ihres Vaters vorheriger Versicherung: „Mein Wille ist ihrem Gehorsam Gesetz.“[58] Denn sie widerspricht vor allen dem König, der sie gerade Enrique versprochen hat. Ihr Einspruch verhallt unbeachtet. Im Gespräch mit Celia erklärt sie ihre Liebe zu dem schönen Fremdling[59] und eifert mit Heftigkeit gegen deren Mahnungen zur Vorsicht. Aber erst in der Bauernszene offenbaren Lucindens wilde Fragen, die nach Gründen für Lisardos Verschwinden forschen und die sie gleich selbst beantwortet, die Leidenschaftlichkeit dieses Mädchens. Sie will sterben, sich selbst töten, schliesslich die Bauern, diese Hunde, diese Verräter, umbringen, als ihr ohne jede Ursache der Verdacht aufsteigt, sie könnten Lisardo mit ruchlosen Händen getötet haben.[60] Wirklich greift sie einen der Bauern, Belardo, an.[61] Diese Neigung zum Misstrauen kommt später noch einmal bei Lucinde zum Durchbruch, als sie die falsche Erzählung von Lisardos Ehe mit der Sultanstochter ohne Zögern dem scheinbar wildfremden Mann glaubt und gegen Lisardo Verwünschungen ausstösst.[62]

Nach dem Angriff auf Belardo tritt ein Umschwung in der Stimmung ein, doch hier nicht, wie im Volksbuch, durch Überlegung, sondern weil während ihres Fernseins von der Bühne Enrique dagewesen ist, den die Bauern für den verlorenen Geliebten Lucindens gehalten haben. Das sagen sie der in Pilgerkleidern wiederkehrenden Prinzessin. Ihre Freude äussert sich so leidenschaftlich wie vorher ihr Schmerz und findet Nachhall in den überschwänglichen Namen, die Lucinde den Bauern gibt, den vermeintlichen Zeugen ihres Glücks. Sie nennt sie Könige, geliebte Väter, Brüder, und ruft ihnen zum Schluss zu: „Söhne, lebt wohl, ihr meine

Väter!“ [63]) Dass die Königstochter bei Gelegenheit nicht zage ist im Gebrauch kräftiger Worte, zeigen die lebhaften Szenen des III. Aktes mit Leonato und Crispín. [64])

Ihre Heftigkeit richtet sich auch gegen das unschuldige Kind, das Leonato aus Rache an ihrer Tür ausgesetzt hat; denn sie antwortet Crispín, der nicht weiss, was er mit dem Knirps anfangen soll: „ihn totschlagen“ — „oder mich“ [65]), wie sie zufügt. Aber trotz ihres Zorns über die Beschimpfung streift ihr Gedanke nicht einmal den Selbstmord. Das erhellt am besten aus der naiven Äusserung: sie würde ja schon auf sich nehmen, für die Mutter des Kindes zu gelten; doch unerträglich sei es, dass Crispín der Vater sein soll. [66]) Naivetät spricht ebenfalls aus den Worten, mit denen sie Crispín das seltsame Benehmen der beiden Perser — Lisardo und Enrique — erklärt: „Man hat ihnen anderwärts geschildert, dass ich ein Engel bin.“ [67]) Also weiss sie recht gut von dem grossen Ruf ihrer Heiligkeit. Lope de Vega hat diese Seite ihres Charakters aus dem Volksbuch genau kopiert, nur dass er Lucinde wirklichen sittlichen Gefahren aussetzt, während der Magelonendichter sie zwar für möglich hält, aber keine besonders erwähnt. [68])

Anders ist es mit den Beweisen von Lucindens Umsicht und praktischer Klugheit, für die Lopes Vorbild reichliche Andeutungen gegeben hat. Zwei Erwägungen — dass der König sie vermählen wolle, und weil Peters Liebe ermatten könne [69]) — leiten Magelone, als sie baldige Entfernung von der Heimat wünscht; beide umsichtig und klug und beide so, dass man sie dem Mädchen, wie es bis dahin erschienen war, kaum zugetraut hätte. Ihr praktischer Sinn bewährt sich auch, als sie sich für die Flucht mit Gold und Silber genügend versieht. [70]) Dieser Zug zum Praktischen ist von Lope

benutzt worden. Zwar erwähnt er nicht die Schätze, die Lucinde mitnimmt. Aber zu der herzerfreuenden, kindlich heiteren Freude Magelones über die drei Ringe, die Geschenke ihres Geliebten, gesellt er bei Lucinde eine noch grössere Befriedigung über ihren hohen Wert, den sie von einem Fachkundigen abschätzen lässt,[71]) und der sie mehr über die hohe Abkunft des Gebers beruhigt als seine edle Erscheinung und seine Tapferkeit. Ja, sie hat sich sogar den zweiten Ring von Lisardo erbeten.[72])

Magelone zeigte beim Mitnehmen des Goldes ihre auch sonst bewunderungswürdige rasche Entschlossenheit. Sie will die Welt durchpilgern, weil sie Peter nicht findet; tauscht mit der Pilgerin, der sie am Wege aufpasst, die Kleider; macht sich unkenntlich und geht nach Rom. Alles dies geschieht ohne Zaudern, und sowie ihr in Rom der Gedanke kommt, in Peters Heimat zu ziehen, führt sie ihn aus. Bald ist sie in der Provence, hat das Hospital gegründet und beginnt ihr menschenfreundliches Werk. Wie wenig Geldeswert sie jetzt reizt, bekundet der Gebrauch der Schätze aus den Salzfässern: das Hospital wird erweitert und die Kirche vergrössert.

Die entschlossene Handlungsweise der Heldin des Volksbuchs findet ihren Wiederklang in der Komödie. Lucinde verfährt wie Magelone; nur dass sie durch die Einschiebung der Parallelhandlung noch öfters ihre Umsicht zeigen kann: im Gespräch mit Enrique, mit dem sie schnell eine nächtliche Besprechung für sich und die beiden Freunde verabredet, und in Aguas Muertas nach Leonatos Verleumdung. Denn da sie deren Urheber kennt, erzählt sie unverzüglich alles dem Herzog, wie sie vorher dem Schurken gedroht hat.[73]) Lucinde hatte sich, wie Magelone, der Gunst des Herzogs

erfreut und sogar die Schmeichelei nicht verachtet, um sie zu gewinnen[74]), während Magelone sie durch ihren trostreichen Zuspruch wohl verdient hatte. Menschenkenntnis bei beiden, nur in verschiedener Form.

So gibt Lope de Vega auch der Frömmigkeit seiner Heldin ein anderes, weltlicheres Gepräge, als es die Quelle zeigt. In Magelone wurzelt tiefes, religiöses Gefühl. Das hilft ihr, der Verlassenen, die Schwere ihres Unglücks zu tragen. Mit besonderer Innigkeit fleht sie immer wieder zur glorreichen Jungfrau Maria, die Licht ist und Mutter allen Trostes und Trösterin der Trostlosen.[75]) Sie betet auch zum Schirmherrn ihres Freundes, dem heiligen Petrus, und in Puerto Sarazin errichtet sie neben dem Hospital ein Kirchlein mit einem einzigen Altar, den sie Petrus weiht. Ihre Frömmigkeit verschafft ihr die Unterstützung des Grafen und der Gräfin, die sie oft bitten, für Peters Rettung und Heil zu beten. So fügt sie zu ihrem Flehen die Wünsche der Eltern.[76]) Selbstverständlich lebt der böse Geist in Magelones Gedanken — das verlangt der Glaube jener Zeit —, wie auch Lucinde an ihn glaubt,[77]) deren Frömmigkeit äusserlicher scheint als die ihres Vorbildes. Lucinde erfleht für Lisardo Gottes Schutz und Rückkehr in die Heimat,[78]) erwirbt grossen Ruhm durch ihren frommen Wandel und die Fürsorge für die Kranken (III 1. 7.), so dass sie von Lisardos Vater geheissen wird, ihr wirksames Gebet für seinen Sohn zum Himmel zu senden; sie weist auf Gottes Allgegenwart hin, um Leonato an seinen schlimmen Reden zu hindern[79]); von Gott, dem höchsten Richter, soll sein Wahn bestraft werden und Bruder Crispín erzählt sogar, dass sie fastet und sich allabendlich geisselt.[80]) Trotzdem macht ihre Frömmigkeit nicht so tiefen Eindruck wie Magelones prunklose Innigkeit, die uns sogar

da wunderbar lieblich scheint, wo sie mit einer Lüge Peters Eltern die nahe Wiederkehr ihres Sohnes kündet. Sie darf nicht wahrheitsgetreu berichten, dass er schon da ist, denn Peters Gelübde bindet sie auch. Aber sie will den Eltern sicheren Trost bringen, und so erzählt sie ihnen eine erdichtete Vision.[81]) Obschon die frohe Botschaft kaum Glauben findet, werden doch nach Magelones Wunsch die Trauerzeichen aus dem Palast entfernt; so grosse Freude hatte das blosse Wort der Hospitalmutter den Eltern gebracht.[82]) Man verzeiht ihr auch gern die Unwahrheit, mit der sie sich den Bitten, ihr Mahl zu teilen, entzieht: sie hätte noch Besorgungen für das Spital zu erledigen.[83]) Auch Lucinde hilft sich einmal mit einer frommen Lüge. Rosardo erzählt ihr, wie der Sohn des Herzogs verschwunden sei, und flucht dem Weibe, das solches Unglück über das Land gebracht hat; da spricht Lucinde zugunsten des von Lisardo verlassenen Weibes: da keiner von beiden zurückgekehrt, seien sie wohl umgekommen, beide vom Meer verschlungen. Diese Wendung ist überraschend in Lucindens Munde. Aber da sie gleich darauf erklärt: sie habe die Neapolitanerin, die Lisardo geliebt hat, gekannt, so hätte ohne diese Bemerkung der schlaue Rosardo vermuten müssen, wer die schöne Pilgerin ist, die sogar die abgewiesenen Freier der Prinzessin aufzuzählen weiss. Sie tritt in dieser Szene so sicher auf, versteht so vortrefflich, den Kapitän, der ihr seine Liebe erklärt, von sich fernzuhalten, mit kühler Dankbarkeit und freundlichen Worten, dass man kaum die erst kürzlich so ängstliche Lucinde wiedererkennt, der Lisardos Schutz im Walde die Angst nicht vertreiben konnte und die beim Anblick der Bauern alle Zeichen des Schreckens gab (I 12. I 13). Weltkundig weiss sie fürder ihren Weg zu finden und will

sogar der üblen Nachrede trotzen, obschon sie sie fürchtet.[84])

Anders äussert sich Magelones Ängstlichkeit. Sie sorgt für umsichtige Vorbereitung zur Flucht, weil sie schlimmen Tod fürchtet, wenn etwa der Vater die Liebenden einholt. Sie hat allein Angst vor den Tieren des Waldes, und deshalb findet sie trotz grosser Müdigkeit selbst auf dem Baum, auf den sie sich zur Nacht flüchtet, keine Ruhe. Furcht vor Strafe hält sie dann vor der Rückkehr ins Vaterhaus zurück. Später treibt die Furcht vor Entdeckung Magelone aus Rom, weil sie zufällig ihren Ohm in der Kirche gesehen hatte.[85]) Wollen wir Magelones Bild vervollständigen, so muss noch der berechtigten Eitelkeit gedacht werden, mit der sie sich schmückt, ehe sie sich dem wiedergefundenen Freund zu erkennen gibt. Nach dem Dankgebet für seine Errettung lässt sie sich sogleich königliche Kleider herrichten, legt sie an und zeigt sich ausserdem mit dem Schmuck ihres herrlichen offenen Haares, das ihr bis zu den Knieen reicht. Für Peter hat sie die gleiche Eitelkeit: sie will, dass er festlich gekleidet seinen Eltern entgegentrete.[86])

Der poetische Zauber des Wiedersehens zwischen den Liebenden fehlt in der Komödie. Da die schöne Königstochter bei Lope nie ihre Schönheit versteckt hatte; da Lisardo hier der Verkappte ist und nicht seine Braut, deren Liebreiz er sogleich beim ersten Blick wieder bewundert[87]): so fehlt jeder Anlass, Lucindens Freude an ihrer körperlichen Vollkommenheit merken zu lassen.[88]) Doch finden wir bei ihr eine poetische Art, die Magelone, ausser in ihren Gebeten, fremd ist. Der Jubel, mit dem sie Bäume, Vögel, Quellen anspricht, als ihr die Bauern die Nähe des vermeintlichen Freundes verkündet hatten[89]); die trau-

rigen Worte über ihre tote Hoffnung, nachdem sie in der Provence gelandet ist[90]), sind schön und rührend zugleich; und der Gedanke, zur dauernden Mahnung an Lisardo sich Lisarda zu nennen — wie Lisardo sich beim Sultan den Namen Lucindo gibt — erscheint uns, wenn auch naiv, doch anmutig und gemütvoll. Am höchsten erhebt sich ihre Lyrik in dem Sonett über die Hoffnung;[91]) wenn es auch im gehobenen poetischen Stil jener Zeit gehalten ist, so ist es doch frei von unklaren Vergleichen und dem Wust unverständlicher Deductionen, besonders wirksam allerdings durch den Kontrast mit Crispíns Worten, der vorher und nachher spricht.

Die Lucinde der Komödie ist also ein Abbild der Magelone. Nur ist Lucinde weltlicher bei aller Weltflucht und nicht von gleich ursprünglicher Frische und Lieblichkeit, im ganzen aber eine ansprechende Erscheinung, die an Reiz noch gewinnt, wenn man sie mit den Mädchen und Frauen vergleicht, die sonst über die spanische Bühne gehen. Lucinde ist von fleckenloser, sittlicher Reinheit, schön, liebenswert und opferwillig, da sie aus Liebe Heimat und Vaterhaus verlässt; demütig in niederer Arbeit, fromm, treu und grossmütig, denn sie verzeiht sogar ihrem Feinde. Sie ist nicht ganz fehlerlos und deshalb kann man sie als Menschen lieben.

Nicht ganz so sympathisch erscheint Lisardo in der Komödie. Der junge provenzalische Ritter des Volksbuchs ist ein Muster aller Tugenden, während Lisardo Fehler aufweist, die man an einem dramatischen Helden seiner Art gern missen würde. Lope de Vega hat dabei den ursprünglichen Charakter wenig geändert, soweit die überlieferten Ereignisse Gegenstand seiner Darstellung sind. Aber wo die neu ersonnenen Hand-

lungen hiuzukommen — die Ausschmückung von Lisardos Aufenthalt in Persien und seine Freundschaft mit Enrique — finden wir nicht den alten Peter, sondern einen eigennützigen, unwahren Menschen, den wir verachten würden, wenn er nicht zur Entschuldigung seiner Vergehungen als Ziel jeden Tuns die Liebe zu Lucinde vorgeben könnte und die Verpflichtung, um jeden Preis ihr treu zu bleiben.[92])

Dass der Held dieser beiden Dichtungen nicht ein Alltagsmensch ist, beweist das Aufsehen, mit dem sein Erscheinen überall begleitet ist. Darin gleicht er Lucinden. Peter-Lisardo wird geliebt, wohin er kommt: zuerst von seinen Eltern, die sich von diesem einzigen, so vortrefflichen Sohn auch für kurze Zeit nicht trennen mögen; von den Untertanen seines Heimatlandes, über die sein Verschwinden den grössten Kummer bringt, so dass sie meinen, die Erde brächte keine Frucht mehr[93]); von der Blüte der Ritter, die Neapel und seine Feste angezogen hatten[94]); von dem Königspaar, dem sein Besuch eine hohe Ehre scheint. Selbst der Sultan, der Maure, hängt an dem jungen Christen[95]), ebenso in der Komödie die Sultanstochter Celima. Was macht den jungen Provenzalen denn so liebenswert? Die Magelonensage hat in ihm das Ideal des Ritters verkörpert. Er ist schön[96]) und tapfer, kühner als alle seine Gegner, denen er ohne den Schutz eines berühmten Namens entgegentritt; abenteuerlustig und freigebig, kundig in Ritterbräuchen und höfisch erfahren. Den Eltern gegenüber zeigt er sich ehrfürchtig und dankbar für ihre Güte. Seine Mutter rühmt an ihm Ehre, Tapferkeit und edle Gesinnung und meint, er könne nichts dabei gewinnen, wenn er in die Welt zöge. So lange der Sohn aber in der Heimat ist, kann er eine edle Ritterpflicht nicht erfüllen: aus Liebe zu den Frauen

Mühen auf sich zu nehmen und einer Dame Gunst sich zu erkämpfen. Darum verlässt er die Eltern, bei aller ehrerbietigen Liebe, die er für sie hegt. Ihm fehlt auch nicht die Bescheidenheit[97]), die jeden Ritter ziert, und sein gerechter Sinn muss jedermann für ihn einnehmen. Ausser diesen ritterlichen Gaben zeigt der junge Held Eigenschaften, die einem Mann gut anstehen. Zu der Entschlossenheit sei es zu löblichem oder unvernünftigem Tun[98]) gesellt sich Beharrlichkeit und Umsicht. Seine Klugheit heisst ihn, sich dienstbereit unterordnen, wo er noch nicht herrschen kann[99]); er verschmäht daher nicht die Schmeichelei, besonders der Königstochter gegenüber, für die er aber wieder eine so ängstlich-zärtliche Besorgtheit an den Tag legt, dass man ihm gern verzeiht. Er gibt auch sonst Beweise eines gemütvollen Sinnes, der bisweilen in poetischen Worten Ausdruck sucht.

So steht Peter vor uns und so Lisardo, beide liebenswert. Bei Peter kommt noch, wie bei Magelone, der Zug innigster Frömmigkeit hinzu. Er besucht regelmässig die Messe; den höchsten Schwur leistet er auf die heiligen Evangelien; in Not und Bedrängnis ist ihm Gott der natürliche Helfer.[100]) Er bewahrt seinen heiligen Glauben bei den Ungläubigen.[101]) Das tut auch Lisardo, für den Lope die Bedingungen dieser Glaubenstreue bedeutend erschwert hat. Zweijähriger Aufenthalt in einem unterirdischen Kerker hat ihn nicht zum Abfall bestimmen können. Ausser diesem fehlt es fast gänzlich an Beweisen für seine Frömmigkeit; nur der eingangs erwähnte und treu bewahrte Schwur, seinen Namen zu verschweigen, liesse vielleicht die Absicht des Dichters erkennen, Lisardo als einen Frommen darzustellen, dem die Heiligkeit des katholischen Glaubens als unantastbar gilt, wenn nicht vielmehr der Zwang ritterlicher Tradition

Gelübde und Halten des Gelübdes bestimmte. Auch Lisardo glaubt — wie Lucinde — an böse Geister. Denn er meint, der Raubvogel, der vom Baum herab auf die Ringe gestossen, müsse ein Dämon gewesen sein.[102]) Man könnte leicht vermuten, dass der Jüngling, der schlau und berechnend am Sultanshof alles zum eigenen Besten lenkt, selbst wenn es anderer Menschen Leben kostet, dem keine Lüge zu niedrig dünkt[103]), wofern sie ihm nur Vorteil bringt, der ein schlechter Freund ist, dass dieser Jüngling wenig von dem wahren Glauben hat, in dem sein Vorbild Peter in schlimmer Lage Trost findet und dem er im Glück alles Gute dankt. Lisardo ist durchaus Opportunist: sein Misstrauen[104]) passt recht gut zu dieser Art. Er erwartet von den anderen die Gesinnung, die er selbst betätigt, und nicht einmal vor Lucinde macht sein Argwohn halt.[105]) Ausser durch die ohne Zögern vorgebrachten Lügen missfällt er noch durch die Falschheit, mit der er seine Aussagen so wendet, dass der Angeschuldigte nimmer sich von ihm verraten meint. Seine Habsucht — er will heimlich die kostbaren Geschenke des Sultans mitnehmen — ist scheinbar grösser als der Wunsch nach Heimkehr. Wie kleinlich klingt seine Klage um diese Schätze in der Erkennungsszene mit Lucinde. Kein Wort der Liebe zu seiner Braut, kein Wort der Freude, Vater und Schwester wieder zu haben. Nur vorher, als er unerkannt in Persertracht vor Lucinde steht, lässt er Enrique merken, wie sehr ihn das Wiedersehen ergreift.[106]) Ein Zeichen, dass wir in dem Lisardo der Schlussszene dennoch keinen wertlosen Menschen sehen dürfen, ist sein ritterliches Erbieten, im Zweikampf mit dem Schurken Leonato Lucindens Reinheit zu erweisen[107]), und die Bitte an den Herzog zu gunsten Enriques[108]), die einzige wahre Freundestat für eine unendliche Aufopferung.

Bei der Behandlung der Lisardogestalt hat Lope nicht ganz die Goethesche Forderung an den dramatischen Helden im Gegensatz zum Romanhelden befriedigt. „Der Romanheld, sagt Goethe (Wilhelm Meisters Lehrjahre I 5, 8), muss leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat"; und direkt vorher: „Der Roman muss langsam gehen und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei, auf welche Weise es wolle, das Vordrängen des Ganzen zur Entwickelung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur muss sich nach dem Ende drängen und nur aufgehalten werden." Der Held des Volksbuchs ist, wie er nach dieser Definition sein soll, geschildert. Aber von Lisardo geht nicht Wirkung und Tat aus. Nicht er ist es, der zur Flucht drängt; nicht eigener Wille führt ihn von der schlafenden Lucinde fort, sondern ein Zufall. In den späteren, vorwärts strebenden Szenen lässt Lisardo sich stets von Enrique bestimmen: zur raschen Fahrt von Persien nach der Provence, zum Verstecken der Schätze, zur Verkleidung vor der Heimkehr[109]) und endlich angesichts Lucindens zum Aufschub der offenen Begrüssung. Lisardo ist in diesem Teil des Dramas ein Werkzeug in der Hand des klugen, liebevollen Freundes.

Lope de Vega hat sich wenig bemüht, bei Hörern oder Lesern den unangenehmen Eindruck zu verwischen, den Lisardos Fehler hinterlassen. Man muss annehmen, dass die genaue Kenntnis des Volksbuchs für die Schätzung des Charakters vorausgesetzt wurde. Ausserdem glaubte Lope wohl genug getan zu haben, wenn er diesem Jüngling einen Freund gab in dem edlen englischen Prinzen Enrique. Vielleicht vollzog sich bei dem spanischen Dramatiker beim Schaffen des Dramas ein

Umschwung zugunsten des eigenen Geschöpfes, dieses Enrique, während ihm wenig daran lag, dass Lisardo, der allgemein bekannte kühne Ritter Peter von der Provence, noch mehr Liebe erwarb, als ihm die Kunde von seinem wunderbaren Schicksal schon gewonnen hatte. Dazu kommt noch eins: Lope de Vega leiht Enrique von England Züge seines eigenen Charakters und Schicksals. Um das begründen zu können, muss erst die Rolle dargestellt werden, die Enrique in den Drei Diamanten spielt.

Zuerst ein Wort über den Namen. Bei dem grossen Turnier, das dem Micer Jorge de la Colona zu Ehren in Neapel veranstaltet wird, erscheint unter den Vornehmsten, die allein das Volksbuch nennt, Don Enrique hijo del Rey de Inglaterra. Seiner wird noch einmal gedacht als des ersten Gegners, der sich Jorge de la Colona entgegenstellt, nachdem dieser kundgetan, er wolle seine Kraft und Tapferkeit zeigen aus Liebe zu der schönen Magelone. Herr Heinrich von England, der ein sehr tüchtiger Ritter war, wird ein wenig betäubt von Micer Jorges Stoss, durch den beider Lanzen zerbrachen, und ohne Beistand wäre er zur Erde gefallen. Mehr hören wir nicht von ihm, und Lope hätte hier gar keine Andeutung für die Gestalt seines Enrique gefunden; nur den in Spanien wohlbekannten Namen und Titel verwendet er. Aber ein anderer Ritter, Micer Enrique de Crapona, hat als Vorbild gedient. Dieser war schon in Neapel, als Peter dorthin kam, und seinetwegen veranstaltete der König ein Kampfspiel, das erste, an dem der junge Provenzale ausserhalb seiner Heimat teilnahm. Enrique de Crapona ist tapfer und hochgeehrt.[110]) Im ersten Gang des Turniers stellt sich ihm ein Ritter des Königs entgegen, dem Herr Heinrich mit einem gewaltigen Stosse die Lanze zerbricht; im

Fallen kommt die Lanze des Neapolitaners zwischen die Vorderbeine von Heinrichs Pferd, so dass es stürzt. Der Ritter des Königs behauptet, dies sei im redlichen Tjosten geschehen. Das verdriesst Heinrich so, dass er nicht mehr kämpfen mag, und Peter, entrüstet über diesen Bruch der Ritterlichkeit, stellt sich gegen den Neapolitaner und schlägt Pferd und Reiter zu Boden. Am Ende des Turniers, dessen Ehre und Preis Peter davonträgt, begleitet Herr Heinrich mit den anderen Rittern ihn in seine Herberge, „und von dieser Stunde an, sagt das Volksbuch, empfand Herr Heinrich sehr grosse Liebe zu Peter, und sie blieben immer Gefährten.“[111]) Später, vor den Kämpfen mit Jorge de la Colona, wird noch erzählt: „In Neapel war der edle Peter von der Provence und sein Gefährte (ein späterer Druck sagt: sein Freund) Herr Heinrich von Crapona.“[112]) Das sind die einzigen Worte, auf denen Lope de Vega die mit der Haupthandlung eng verknüpfte Nebenhandlung aufbaut, wo er das Interesse der Zuschauer durch das Bild einer aufopfernden Freundschaft fesselt, ideal von seiten Enriques, der Vaterland, Liebe, Freiheit aufgibt, um seinem Freunde zu dienen, während dieser alle Dienste annimmt, dankbar, aber mit einer gewissen überlegenen Selbstverständlichkeit, die uns überrascht und auch bei uns die Sympathie vom eigentlichen Helden fort zu Enrique zieht.

Das Drama beginnt mit der zornigen Frage Lisardos nach dem Grund der Feindschaft, mit der ihn die besiegten Ritter verfolgen. Da meldet sich Enrique, in selbstloser Bewunderung erglüht für die Stärke Lisardos[113]), der ihn besiegt hat und dessen natürlicher Gegner er sein müsste, weil doch beide um Lucinde kämpfen, die der König dem Tüchtigsten versprochen hat. Diese wunderbare Freundschaft könnte ihren Grund

in der Dankbarkeit haben, die der Enrique des Volksbuchs dem Ritter zollt, der in gerechter Entrüstung sich zum Rächer des beleidigten Kämpen aufgeworfen hatte. Lope hätte dann wieder mit der genauen Kenntnis dieser Episode bei seinen Hörern gerechnet. Aber im ganzen Drama findet sich keine Anspielung auf eine solche Verpflichtung Enriques. Im Gegenteil: Enrique sucht selbst nach einer Erklärung für diese unwiderstehliche Neigung zu Lisardo und findet sie in dem Glauben an den „alten Irrtum" der Seelenwanderung, den er zwar nicht wahr haben will, der ihm aber die Freundschaft verständlich machen würde, die ihn beim ersten Blick zu Lisardo gezogen hat.[114]) Diese Freundschaft wird zur Richtschnur seiner Handlungen. Sie ist stärker als die Liebe, die ihn nach Neapel geführt hatte, so dass er alsbald dem neuen Freunde schwört ihn zu verteidigen und, wenn es gilt, an seiner Seite zu sterben.[115]) Ja, er tritt ihm sein Recht an Lucinden ab, als ob er die Entscheidung des Königs schon kennte, der nach der Weigerung Lisardos, seine Anonymität aufzugeben, Enrique als dem besten nach dem unbekannten Ritter seine Tochter geben will. Sorglich bittet Enrique dann den Freund sich auszuruhen und verspricht ihm baldige Nachricht über des Königs Entscheidung.

Bald erfährt Enrique, der sich als einzigen Sohn Königs Arthur von England vorgestellt hat, aus dem Munde von Lucindens Vater, dass er ihr Gatte werden soll. Der Hass der abgewiesenen Freier, der vorher Lisardo getroffen, fällt jetzt auf ihn. Enrique fordert den übermütigen Don Duarte, und stolz auf seine herkulische Stärke erwartet er den Angriff des Portugiesen, auch den Oliverios, des Fürsten von Siebenbürgen. Inzwischen hat er Gelegenheit, im Zwiegespräch mit

Lucinde seine Freundschaft zu erproben. Da er um ihre Liebe zu Lisardo weiss — ist das auch eine Reminiszenz aus dem Volksbuch? Das Drama sagt bis jetzt nichts davon[116]), — kann er ihr Vertrauen gewinnen, indem er seinen Lisardo gegebenen Schwur wiederholt und Lucinden dessen Wahrhaftigkeit beschwört.[117]) Um beiden zu helfen, geht er auf Lucindens Vorschläge ein. Die Prinzessin selbst bezeichnet Enriques Verhalten als *milagro*.[118]) Jedenfalls verdient Enrique alles Lob für seine Freundschaft, die ihm gebietet, Lisardo sofort das Geschehene zu melden; mit berechtigtem Stolz fügt er hinzu, dass niemand je solche Dame noch solchen Freund[119]) gehabt, und in anmutiger Bescheidenheit: um Lucindens Entschluss habe er nichts verdient, denn ihre Liebe gehörte ja schon dem Fremden; er aber habe fast Unmögliches getan, da er verzichtete. Zum Zeichen seines Dankes schenkt ihm Lisardo den dritten, kostbarsten Ring, den er noch von der Mutter hat. Enrique verspricht, das Freundschaftspfand treu zu bewahren und sich nur in äusserster Not davon zu trennen. Während Lisardo zu Lucinde geht, bleibt Enrique als Wächter an der Gartenpforte zurück. Diesmal gilt es, für den Freund das Schwert zu ziehen, denn Don Duarte und Oliverio erscheinen, jeder mit dem Wunsch, die geliebte Lucinde zu sehen. Dem Wortgefecht folgt Degengeklirr, während dessen das Liebespaar entschlüpft. Der König, den der Waffenlärm aus dem Palast gelockt hat, fragt Enrique nach der Ursache des Streits. Man wolle ihn, den Eidam des Königs, töten, entgegnet er. Die fürstlichen Friedensstörer verteidigen sich und bitten um Vergebung. Durch Oliverios dringende Bitte, der König möge doch, um den Schein einer Bevorzugung zu vermeiden, seine Tochter selbst wählen lassen, wird Enrique nicht entmutigt. Freudig preist

er den König als verständigen Richter; sollte ihn selbst der Himmel mit Lucindens Gunst beschenken, so danke er das seinem guten Stern.[120])

In diese friedliche Unterredung tönt die Nachricht von Lucindens Verschwinden. Man vermutet den Entführer. Jeder schwört dem Verräter Verfolgung, und Enrique bleibt allein. Der noch eben den Adel des Fremden verbürgt hat, zweifelt nun an der Treue des Freundes. Doch schnell weist er diesen Gedanken von sich; damit Lisardo keinen Schaden erleide, will er eilends das Gebirge durchsuchen. Dort finden wir Enrique wieder, auf der Spur der Flüchtlinge. Er erfährt von den Bauern, dass Lucinde eben allein dortgewesen, und entfernt sich rasch, da er von diesen Leuten, die nur spassen, nichts Vernünftiges erkunden kann.

In die Provence, wohin auch Lucinde zufällig gelangt ist, führt das Schicksal den schiffbrüchigen Enrique. Er weiss nicht, dass hier seines Freundes Heimat ist. Trotzdem er halbverhungert und aller Mittel beraubt ist, strebt er weiter, nach Spanien. Dem mitgeretteten Matrosen Roberto gelingt es nach eindringlichen Reden, Enrique zur Veräusserung seines Ringes zu bewegen. Roberto soll sehen, ihn an rechtschaffene Leute zu bringen, damit er ihn später einlösen kann.

Der Herzog, Lisardos Vater, dem ein Zufall Roberto entgegengeführt hat, erkennt in dem Ring, den der Matrose ihm zum Kauf anbietet, das Eigentum seines Sohnes, und er meint, dass er ihn in Robertos Herrn wiederfinden wird. Die schwere Enttäuschung müssen die beiden Fremden büssen. Herzog Carlos beschuldigt Enrique des Mordes an Lisardo.[121]) Jetzt erst erfährt der englische Prinz die Herkunft seines Freundes. Umsonst erzählt er sein Geschick. Da ein Schwur ihn bindet, so dass er seine Eltern nicht nennen kann, er

habe denn zuvor den Freund gefunden,[122]) lässt der Herzog den Unbekannten einkerkern und bedroht ihn mit der Folter. Als Leonato, der Dienstmann des Herzogs, dem gefangenen Königssohn den baldigen Vollzug dieser Strafe meldet, beklagt Enrique nur die Schmach der Entehrung, vor der seine Ritterwürde ihn doch schützen müsse.

Der edle Jüngling hat aber ein Herz gewonnen. Lisardos Schwester Amatilde ist unzufrieden mit der Handlungsweise ihres Vaters. Diese Missbilligung, verbunden mit dem edlen Eindruck von Enriques Wesen, ist guter Boden für das rasche Aufblühen einer innigen Neigung zu dem Fremden. Sie reisst Amatilde hin, sich durch Leonato ins Gefängnis führen zu lassen. Sie ertrotzt ein Alleinsein mit Enrique und hört die bittere Klage des Gefangenen, der den Schwur wiederholt[123]), mit dem er Verschweigen seines Namens gelobt. In naivem Stolz über seinen hohen Rang kündet er den Mauern, wer er ist, als plötzlich Amatilde sich zeigt, „gefangen durch seine Gefangenschaft". Enrique ist wie verwandelt, entzückt über die holde Gegenwart der jungen Fürstin, die ihm so freimütig ihre Liebe gesteht. Er will nicht, dass sie dem Herzog seine Herkunft offenbare; zum dritten Mal erinnert er an sein Gelöbnis.[124]) Doch fleht er um Freiheit und verspricht dafür, Amatilde zu seiner Herrin und Gattin zu machen[125]); nur einen Monat erbittet er sich Frist. So gibt Amatilde dem Freunde ihres Bruders die Freiheit. Als sei ihm vom Schicksal bestimmt, jetzt Lisardo zu finden, wo sein Herz ihn zur Rückkehr treibt, muss selbst das Unglück maurischer Gefangenschaft, in die er gerät, Enrique ans Ziel bringen. Er kommt zum Persersultan. Der vermeintliche Türke, dem der Sultan ihn schenkt, ist der lang gesuchte Freund. Bevor er ihn erkennt, erzählt

er dem neuen Herrn das Geschick Enriques von England, zu dessen Freundschaft sich Lisardo bekennt. Als noch Enriques Liebe zu Amatilde sich offenbart, hält Lisardo nicht mehr an sich. Er sagt seinen Namen, erfährt, wen er vor sich hat, berichtet in raschen Worten seine Abenteuer. Enrique eilt, sich seiner Nachrichten zu entledigen. Lisardo solle schnell in die Heimat zurückkehren und dort eine Pilgerin aufsuchen, die sich Lisarda nennt.[126] Darauf erwähnt auch Lisardo seinen Namenswechsel. Er zählt auf Enriques Frage die Würden her, die ihm der Sultan verliehen, an denen ihm aber fern von Heimat und Gattin wenig gelegen sei. Jetzt zeigt sich Enriques tätige Freundschaft: er will als Bürge beim Sultan bleiben[127], obschon Amatilde seiner harrt; er gibt Lisardo guten Rat, meint auch in köstlicher Naivität: „die Mauren dürfe man ruhig betrügen"[128], und bittet schliesslich, dass der Freund in der Heimat bleibe, wenn er Lucinden dort treffe. Doch das ist mehr, als selbst Lisardo im Augenblick annehmen kann; denn er schwört wiederzukommen.[129]

Auch hier ist Enriques Aufgabe noch nicht zu Ende. Den Sultan rührt der Schmerz des Christen, der an seines Lieblings statt im Lande geblieben ist.[130] Er rechnet nach, dass die von Amatilde gewährte Frist bald abgelaufen sein muss, und schickt den Bürgen fort. Auf der Insel Saona, wo Enrique Wasser holen lässt, trifft er unvermutet Lisardo. Beide setzen in Persertracht die Reise fort, kommen ungehindert nach Puerto Sarazin und stehen bald vor Lucinde, aufs Neue von ihrer Schönheit gefesselt. Enrique hindert Lisardo sich gleich zu offenbaren. Aber man mag nicht in ihm den Urheber der plumpen Lüge sehen, mit der Lisardo seine Braut erproben will. Enrique besteht darauf, dass der Freund noch wartet, weil er klug gemerkt hat, wie

Lucindens Schmähreden auf den treulosen Freund noch einem anderen heimlichen Groll entspringen müssen. Bald wird ihm Aufklärung. Der Kapitän, der die Spitalmutter gefangen vor den Herzog bringen soll, erzählt den Fremden die Neuigkeiten der Stadt: die Anschuldigung gegen Lucinde, die Herausforderung Leonatos und die Anwesenheit des Königs von Neapel zur Hochzeit seines Verwandten, des Herzogs von Ferrara, mit Amatilde. „So ist meine Frist vorüber"[131], sagt Enrique still. Dann folgen beide Perser dem Hauptmann, Lisardo ohne Hoffnung, während Enrique den Betrug durchschaut. Er ist fast stummer Zeuge der letzten Szene. Lisardo ist sein Freiwerber, und der Herzog von Ferrara tritt hinter solchem Fürsten zurück. Der Herzog von der Provence erkennt in dem Königssohn seinen Gefangenen, Amatilde nennt sich seine Befreierin, und die beiden Liebenden wissen — trotz Lisardo und Lucinde — das rechte Liebeswort zu finden.[132]

Wer soll diesen jungen Ritter nicht lieben? Er ist so tapfer wie Lisardo, wenn ihm auch nicht gleich an Kraft und Übung, doch besonnener und tatkräftiger als sein Freund; ein Hauch von Misstrauen ist aber auch in ihm.[133] Enrique ist stolz auf seine edle Abkunft, stolz auf seine Kraft, stolz auf seine Freundschaft, in allem liebenswert und deshalb von allen geschätzt: von den Freiern Lucindens, die seine Überlegenheit anerkennen, von den Bauern, denen er ein Gelehrter scheint, von Roberto, der ihn verraten will, von Amatilde, deren Herz er entflammt und vom Herzog von Ferrara, der ohne Kampf ihm den Platz einräumt; nicht nach Gebühr geliebt nur von Lisardo, der ihm so viel verdankt, und von dem Herzog, der ihn verdächtigt. Doch jeder Hörer freut sich dieser gesunden, kräftigen Natur, der alle guten Gaben in verschwenderischer Fülle beschert sind.

Das wollte Lope de Vega. Der ideal veranlagte, edel geborene Jüngling nimmt aus Liebe und Freundschaft die Verbannung auf sich, Trennung von Heimat und Familie, wie Lope de Vega selbst in seinen jungen Jahren, da eine zehnjährige Verbannung über ihn verhängt wurde. In dem autobiographischen dramatischen Werk Dorotea gibt er als Grund eine Liebesgeschichte an, derentwegen er freiwillig Madrid verlässt, und er hat es noch öfter in Gedichten getan.[134]) Richtig ist, dass Lopes Exil mit der Affäre in Verbindung stand, die seine Dorotea berichtet. Doch seine eigene Darstellung ist unkorrekt geblieben, so oft er sie auch wiederholt hat, und erst heute ist diese Epoche aus Lope de Vegas Leben nach historischen Dokumenten klargestellt.[135]) Lope aber mag seine Schuld — es handelt sich um Verleumdung — anders erschienen sein. Jedenfalls meine ich, dass durch die mit soviel Liebe gezeichnete Gestalt Enriques der Dichter an seine eigene Jugend erinnern wollte. Das würde am besten erklären, warum bei der Verteilung von Licht und Schatten Enrique soviel besser behandelt worden ist als Lisardo.

Zu Magelone und Peter, den Hauptpersonen in Lopes Quelle, hatte sich im Drama Enrique gesellt, dessen Heimat wir auch das Volksbuch nennen können. Lope benutzt ausserdem noch für die Charaktere mancher Nebenpersonen die alte Geschichte. Den König von Neapel und Celia, die Amme, kennen wir aus Magelones heimatlicher Umgebung; den Sultan und den Herzog von der Provence aus Peters Schicksal.

Im Volksbuch ist König Magelon von Neapel einer jener reichen Fürsten, an deren Hof Gastfreundschaft gepflegt wird[136]); wo jeder Anlass zu Turnieren und Waffenspielen willkommen, jeder Ritter, er sei nur

standesgemäss ausgerüstet, gern gesehen ist.[137]) Die schöne Tochter zieht viele Edle nach Neapel, so dass dort ein lebendiges Treiben herrscht. Der König verdient auch das Lob aller Ritter; denn er sorgt nach Gebühr für die Verwundeten, achtet, dass die Kämpfe in Freundlichkeit und ohne Kränkung vor sich gehen[138]), und kargt nicht mit Anerkennung, wo Tüchtigkeit und vornehmes Wesen sich zeigen.[139]) Darum schätzt er den Schlüsselritter so besonders und hat Verständnis für die Hartnäckigkeit, mit der Peter seinen Namen verschweigt.[140]) Wie im Volksbuch alles vor Magelone zurücktreten muss, so in der Darstellung des Königs alle Charakterzüge vor seiner Vaterliebe. Magelone zu Liebe veranstaltet er alle Feste. Er will sie gut verheiraten, wie die *ama* sagt; er gestattet seiner Tochter, zu Spiel und Kurzweil nach der Tafel bei seinen Gästen zu bleiben. Das gibt den verliebten Kindern Gelegenheit zu leiser Zwiesprache, so dass der König selbst den Liebenden hilft, ihm durch ihre Flucht unsäglichen Jammer zu bereiten. Er will an Peter eine Strafe vollziehen, dass die Kunde über die ganze Erde tönt.[141]) Anfangs verbirgt er seinen Kummer: in seiner Kammer bleibt er einen ganzen Tag ohne Speise und Trank; aber als die Ritter erfolglos von ihrer Verfolgung zurückkehren, ist sein Klagen so gross, dass es Jammer ist ihn zu hören und zu sehen.[142])

Lopes König von Neapel ist ein nicht minder grosser Herr, ein nicht minder liebevoller Vater. Doch mischt sich in das Gefühl der Vaterliebe das stark ausgeprägte Bewusstsein der königlichen Würde; er gestattet nicht, dass die Ritter sich in seiner Gegenwart, ja nur in der Nähe des Palastes streiten.[143]) Der trefflichste Ritter soll die Königstochter heimführen, doch soll Lucinde dem Vater blind gehorchen. Gern nähme er Lisardo

zum Eidam, wenn es nicht unmöglich wäre, dass er sie einem Unbekannten gäbe; so tritt Enrique an dessen Stelle.[144]) Aber die Drohungen der anderen Freier scheinen die Festigkeit des Königs erschüttert zu haben. In auffälliger Geneigtheit und im Gegensatz zu früheren Äusserungen[145]) will er auf Oliverios Bitten die Prinzessin selbst wählen lassen und schickt einen Hauptmann nach ihr. Mit einem Anflug von Humor fügt er hinzu: wer eine schöne Tochter besitzt, hat in seinem Hause ein wildes Tier.[146]) Wie sehr der König aber an seiner Tochter hängt, wie alle seine Gedanken nur bei ihr sind, zeigen die Worte: „Ist Lucinde tot?" als der Hauptmann ein Unglück meldet, und der Zornesausbruch über die Entführung, da der Verräter die Zier seiner Königsehre in den Staub gezogen hat.[147]) Er zwingt seinen Schmerz nieder, um nur an Rache zu denken. Er will den Räuber verfolgen bis ans Ende der Welt.

Dann finden wir am Schluss des Dramas den König wieder. Er ist zur Vermählung des Herzogs von Ferrara mit Amatilde nach der Provence gekommen. Dort fesselt ihn die Geschichte der vermeintlichen Heiligen, der Spitalmutter, die Leonato entlarvt haben will. Beim feierlichen Gericht, das jetzt entscheiden soll, da Behauptung gegen Behauptung steht, erweist der Herzog von Provence dem königlichen Gast alle Ehre. Die gebührt ihm ausser wegen seines hohen Ranges um der Menschenkenntnis willen, mit der er sofort den Kummer der jungen Braut bemerkt, aber klug seine Beobachtung für sich behält. Bald wendet sich auch sein ganzes Interesse den beiden Angeklagten zu, Lucinden und Crispín, und er beklagt den Fall der frommen Pilgerin, deren edle Erscheinung ihm eine Ehrlosigkeit unglaublich scheinen lässt. Daher will er auch, dass Lisardos Erbieten angenommen wird, der im Zweikampf mit

Leonato für die Beschuldigte eintreten will. Bevor der König noch sein Erstaunen über Bruder Crispins Zwischenrede bemeistert hat, hört er Lucindens Selbstbekenntnis. Er glaubt erst ihren Worten nicht, dass sie sein Blut sei. Als er sie aber erkennt, legt er all seine jubelnde Freude in das Wort: Tochter! und stolz bewundert er ihren Edelmut, da sie dem Beleidiger Leonato verzeiht.

Lope de Vega hat bei der Ausgestaltung dieses Charakters die vom Volksbuch gebotenen Hinweise benutzt. Es scheint uns besonders erfreulich, dass der König nach der Flucht seines Kindes wieder auf die Bühne kommt, so dass uns Gelegenheit wird, den liebenswerten Fürsten auch in einem Augenblick beobachten zu können, wo die Geschichte seiner Tochter seinen Gedanken fern ist. Er dünkt uns mannhafter und kräftiger, weil er sich der heilenden Wirkung der Zeit nicht entzogen hat, und das dramatische Interesse dieser Szene (III 10) ist gross: denn der Zuschauer weiss, welche Überraschung dem Könige bevorsteht. Vielleicht verdankt Lope die Anregung zu diesem Auftritt der einfachen Feststellung des Volksbuchs, dass der Sohn Magelones nachmals König von Neapel geworden ist.

Die Geschichte von Peter und Magelone bis zur Flucht wies der Amme eine grosse Rolle zu; ihr verdanken die Liebenden vor allem, dass sie der gegenseitigen Liebe sicher sind[148]), und dieses Bewusstsein veranlasst dann weiter Magelone wie ihren Freund, auf ein heimliches Zusammensein zu dringen. Die Amme, die pflichtgemäss alles getan hatte, um ihre Pflegebefohlene von dieser Leidenschaft zu heilen, ist schliesslich von der Nutzlosigkeit des Abredens überzeugt und sorgt ihrerseits dafür, dass Magelone ihre Ehre wahrt und Peter nicht vergisst, was er der Königstochter an Ehrfurcht schuldet.[149]) Ihr Herz scheint nicht an Kostbar-

keiten zu hängen, denn sie überlässt gern Magelone den ersten reichen Ring, den Peter ihr gibt — wie er später sagt, sei er für seine Liebste zu gering gewesen. Ihre häufigen Kirchgänge brauchen nicht auf Frömmigkeit gedeutet zu werden; denn wir hören nur dann, dass die Amme zur Messe geht, wenn sie beabsichtigt, heimlich mit Peter zu sprechen, den sie stets in einer bestimmten Kapelle findet. Ihre Gläubigkeit ist aber hinreichend bewiesen — wenn wirklich bei dem kulturhistorischen Rahmen ein Beweis dafür nötig ist —, dass sie Peter vor dem Kruzifix auf seine Ritterehre schwören lässt, und dass dieser Schwur ihr als unantastbar gilt, so dass sie Gott um Erfüllung anfleht. Es verträgt sich allerdings schlecht mit ihrer Frömmigkeit, dass sie dem König gegenüber nach Magelones Flucht behauptet: sie hätte nicht das Geringste von der Sache gewusst und stehe mit dem Leben dafür ein, dass sie es der Königin gesagt, sowie sie davon erfahren habe.[150]) Natürlich hat sie Magelones Abwesenheit nicht verheimlichen können. Doch lügt sie, weil sie nur die halbe Wahrheit sagt.

Die charakteristischen Merkmale der Amme — kluge Vorsicht, etwas Misstrauen — begegnen uns auch bei Celia, Lucindens Hofmeisterin. Sie versteht Enriques Benehmen, obgleich es unverständlich scheinen muss, wie ein Mann freiwillig aufgibt, was er am meisten ersehnt hat; sie sieht, dass er Freundschaftsdienst der Liebeswonne vorzieht. Wie die Warnung der Amme klingt Celias Mahnung, dem Fremden nicht zu sehr zu trauen. Ihr hoher Stand könne ihn zur Täuschung verleitet haben. Lucinde will mit der Erzählung von dem Geschenk der beiden Ringe, deren einer auf 30 000 Dukaten, der andere auf das doppelte geschätzt worden, jeden Verdacht von Lisardo abwenden: er

müsse ein Ritter sein. „Oder ein Juwelenhändler", versetzt Celia schlagfertig. Lucinde will von ihren Scherzen nichts wissen. Noch einmal warnt Celia die leidenschaftliche Prinzessin. Dann geht sie fort, eine episodische Figur im Drama, der kaum zwanzig Verse gegeben. Sie wird nicht mehr erwähnt, genau wie die Amme im Volksbuch, dessen Leser über ihr Schicksal nach Magelones Flucht im Unklaren bleibt.

Ebenso hat die Überlieferung den Sultan vergessen, der doch Peter nur Gutes erwiesen hat. Er liebt den Sklaven von Anbeginn. Die Kette, Magelones Geschenk, deutet auf sein hohes Geschlecht, und als er durch seinen Dolmetscher hört, dass Peter bei der Tafel aufwarten kann, lässt er ihn in den Landesbräuchen unterweisen und nimmt ihn in seinen persönlichen Dienst. Der Sultan freut sich der Geschicklichkeit, der gewandten Kraft seines Sklaven, als wäre er sein Sohn. Bald ist der Fremde der Günstling des Grossherrn, der ihm keine Bitte abschlägt. Nach langer Zeit erfleht der Jüngling Urlaub zum Besuch von Eltern und Freunden, eine Bitte, deren bedingungslose Gewährung sich Peter zuvor gesichert. Der Sultan verkündet ihm, dass er nach ihm der erste im Lande sein solle und verlangt und erhält Peters Versprechen, sofort nach dem Besuch wiederzukommen.[151]) Hiermit enden die Nachrichten des Volksbuchs über den Sultan. In den Drei Diamanten erfahren wir mehr von ihm. Lope de Vega gibt ihm einen Namen (sogar zwei, denn Enrique nennt ihn einmal Saladino). „Invicto Cariadeno" redet Lisardo ihn an.[152]) Er gibt auch eine andere Motivierung für des Sultans Liebe zu dem jungen Christen. Lisardo rettet ihm durch die Deutung eines Traums das Leben. Der Sultan, den Verrat durch seinen Grossadmiral Amurates bedroht, kann sich dieses

Feindes rechtzeitig entledigen. Allerdings berührt es uns seltsam, wie der Sultan auf die Anschuldigung eines fremden Sklaven hin — denn das ist doch die Traumauslegung — seinen höchsten Beamten ohne jede Frage, ohne jeden Versuch der Überführung sofort ermorden lässt, ihn sogar, als Amurates Besorgnis zeigt, tückisch beruhigt und ihn bittet, im Nebengemach einen Augenblick auf ihn zu warten. Dorthin schickt er gleich den Schlosshauptmann mit dem Befehl ihn zu enthaupten. Die mala fides wird noch wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass Lisardo bis zu dem Tage Amurats Sklave gewesen ist, dass er schlecht behandelt, mit Hunger und Schlägen traktiert, im düstern Gefängnis gehalten worden ist. Das hatte der Hofbeamte Cambises dem Sultan in Gegenwart Amurats erzählt. Als Begründung für diese Strenge war angeführt worden, dass Lisardos Herr den Sklaven zur Annahme des Maurenglaubens hatte bewegen wollen. Der Sultan erscheint als ein überaus toleranter Fürst, wenn er sagt, dass solche Versuche unnütz seien. Er beweist später, dass diese Gesinnung wirklich vorhanden ist, als er dem Lisardo seine Tochter anträgt. Natürlich kann er den Ungläubigen nicht zum Erben seines Thrones einsetzen. Aber er will ihn zum König von Arabien machen, selbst wenn er Christ bleibt.[153])

Aber Cariadeno ist nicht so freisinnig, wie er sich stellt. Die Veranlassung seines Wunsches, den Sklaven, den Amurates schon zwei Jahre besitzt, kennen zu lernen, ist ein Traum, dessen beängstigendes Gesicht ihm keine Ruhe lässt.[154]) Da hat Amurates die Traumdeutekunst seines Sklaven gerühmt, hat ihn einen zweiten Joseph von Egypten genannt, und nun wird der Franke vor den Grossherrn geführt. Der ist sogleich von Lisardos demütigen Schmeichelworten gefangen. Die

tragische Geschichte des Sklaven rührt ihn. Nachdem Amurates erzählt hat, bei welchem Anlass er die Kunst des Jünglings erprobt und Traum und Deutung wiederholt hat, schickt der Sultan sein Gefolge fort. Die Selbstachtung verbietet ihm, in anderer Gegenwart von seinem Traum zu sprechen. Er entschuldigt sogar vor sich und Lisardo seine Offenheit; fern von seinem Könige, der etwa Interesse an den grossherrlichen Geheimnissen hätte, zählt dieser Sklave nicht[155]), und offen berichtet er, was ihm der Traum gezeigt hat. Lisardo verkündet ihm die schreckensvolle Warnung vor Amurates. Fast unbegreiflich wird uns der absolute Glaube des Sultans an die Deutung des Traums, als Lisardo ihn aufklärt, dass er seinem Herrn Amurates eine lügenhafte Traumauslegung gegeben hätte. Liegt denn der Schluss so fern, dass Lisardo ihn ebenfalls betrügen kann? Oder ist hier — wie zumeist — der Schluss von einem anderen auf die eigene Person so schwer? Lope de Vega hat seine Menschenkenntnis instinktiv über diese Klippe hinweggeleitet. Denn vor Lisardos Anklage streift kein Verdacht das Tun des Admirals. Wir erfahren auch nicht mit Sicherheit, ob den Chef der Galeeren die Todesstrafe mit Recht getroffen hat, oder ob er nicht als Opfer der persönlichen Rache Lisardos fällt.

Jetzt ist Lisardo allmächtig. Cariadeno ernennt ihn zu seinem Mitregenten und schenkt ihm zu Liebe Cambises das Leben. Wie der Sultan des Volksbuchs kann er seinem Liebling nichts abschlagen.[156])

Lope de Vega zeigt uns den maurischen Grossherrn noch als Vater, was das Volksbuch nicht getan hat. Er liebt seine Tochter Celima, die Sonne seiner Augen, und ihre Traurigkeit lässt ihn des Lebens nicht froh werden.[157]) Lisardo, der ihm hier wie überall

helfen soll, klärt ihn über die Krankheit der Tochter auf. Der Sultan ist gern bereit, ihrer Liebespein ein Ende zu machen und sie Lisardo zu vermählen. Dieser hilft sich aus der schwierigen Lage, indem er die alte auf Kyros deutende Weissagung vorbringt, die der Sultan wieder als unanfechtbar richtig hinnimmt: seine väterliche Liebe hält dieser Prüfung nicht stand. Aus Furcht vor einem Enkel, der den Grossvater töten könnte, verspricht er Celima den besten, ruhmreichsten Gatten, nur nicht Lisardo, und eilt, um dem Propheten für die erneute Rettung aus Lebensgefahr zu danken.[158]) Lisardo ist fester als je in seiner Gunst. Darum gibt er ihm auch Urlaub in die Heimat, gegen die freiwillige Bürgschaft Enriques, und entlässt auch diesen Bürgen mit reichen Geschenken, weil sein ritterliches Gefühl nicht gestattet, dass seinetwegen ein liebendes Weib vergebens auf Enriques Rückkehr warte.

So ist der letzte Eindruck, den der Sultan beim Hörer hinterlässt, ein vortrefflicher. Lope hat zu den Zügen des Volksbuchs eigene gefügt, die das Bild des persischen Sultans erweitern. Vorher kann man nur die Güte dieses Mannes bewundern; im Drama tritt uns ein Mensch entgegen, der neben guten auch schlechte Eigenschaften zeigt, der andere zärtlich liebt und sich dabei nicht vergisst. Vielleicht hat sich dem Dichter der dem maurischen Glauben vorgeschriebene Fatalismus im vielfachen Zusammenstoss mit seinen Bekennern so dargestellt, wie wir es beim Sultan sehen: das von aussen herantretende Ereignis, gleichviel ob es sich in Handlungen oder Worten kundgibt, ist gottgewollt. Das würde in etwas erklären, wie ein aufgeklärter Anhänger des Islam — und als solcher muss der Sultan wegen seiner Toleranz gelten — dem Nichtmohamedaner, für dessen moralischen Wert ihm niemand einsteht, so

unbedingten Glauben schenkt. Darin dokumentiert sich ein gewisser nicht geringer Grad von Naivität, der im Grunde nichts anderes ist als der Selbsterhaltungstrieb.

Der Sultan gewinnt in der Schätzung des Zuschauers durch den notwendigen Vergleich mit dem Herzog von der Provence[159]), Lisardos Vater, mit dem er abwechselnd die Bühne betritt. Das Volksbuch hat auch in diesem Herrscher ein Muster von Tugenden aufgestellt. Der ritterliche Herr, der zu Ehren seines Sohnes prächtige Turniere abhält und sich nur schweren Herzens entschliesst, diesen Einzigen in die Welt auf Abenteuer zu lassen; der dem Scheidenden nach altem Brauch Mahnung für edles und kluges Verhalten[160]) mitgibt, der Frömmigkeit nicht nur empfiehlt, sondern auch selbst fromm und mildtätig ist, wäre für das spanische Drama zu einfach, zu langweilig gewesen. Auch erfordert das Eingreifen der Nebenhandlung eine weniger einseitige Darstellung des herzoglichen Charakters, den wir im Volksbuch nur als liebenden Gatten und trefflichen Vater kennen lernen — die Landesregierung wird nur einmal erwähnt[161]): — ihm wird im Drama ausser der Sorge für den Sohn noch die Pflicht auferlegt, seine Tochter Amatilde zu vermählen, und durch das Erscheinen Enriques wie durch Leonatos Anschuldigung gegen die ihm werte Spitalmutter wird er in neue Konflikte gebracht. In der Magelonensage kann der Graf von der Provence (die Standeserhöhung zum Herzog verdankt er Lope) durch freundlichen Trost seine Gattin aufrichten. In der Komödie tritt die Gräfin nicht auf, und so fällt dies fort, zugleich mit dem einzigen Beweis von Selbstbeherrschung, den der Graf uns gibt.[162]) Denn sein Bild im Drama fällt gerade durch den Mangel an dieser Eigenschaft auf.

Die Vorgänge am herzoglichen Hof vor Lisardos

Ausfahrt spiegeln sich uns nur in des Helden Erzählung an Lucinde und in den wenigen Worten, die der Wirt Rosardo ihr darüber sagt. Der Herzog tritt erst auf, nachdem die Hälfte des Schauspiels an uns vorbeigezogen ist. Im eifrigen Gespräch mit seiner Tochter über Lisardos Fernsein und über die Wahl eines Schwiegersohns — auch der Böhmenkönig bewirbt sich um Amatilde — erscheint Carlos ganz erfüllt von väterlicher Fürsorge. Das Anerbieten des Ringkaufes bringt ihm sofort den Gedanken nahe, dass der Matrose Roberto Lisardos Mörder ist; ebenso rasch ist er zur Freude bereit, als er seinen Sohn wiedergekehrt glaubt, und äussert laut seinen Jubel, hängt Roberto seinen Mantel um und seine Kette, ordnet Feste an, weil sein Sohn lebt[163]), bis der Anblick Enriques ihm bittere Enttäuschung bereitet, so dass das alte Misstrauen wieder zum Durchbruch kommt: nur dass diesmal der Jüngling, der sich seines Sohnes Freund zu sein rühmt, das Opfer seines Verdachtes wird. Dem Mitleid der Tochter stellt der Herzog die Forderung nach Gerechtigkeit entgegen. Was sollen wir aber zu Leonatos Ausspruch sagen, dass wohl Habsucht das Verhalten des Herzogs bestimme? Sollte der unangefochtene Besitz des kostbaren Ringes ihm mehr gelten, als sichere Nachricht von seinem Sohn? Man möchte an einen Scherz Leonatos glauben, wenn nicht eine spätere Äusserung seines Herrn zu denken gäbe. Da sagt er zu Lucinden, der er eilig berichtet, wie man die beiden Ringe Lisardos gefunden hat: dass ihr Wert, obschon er sehr gross ist, ihn nicht über den Verdacht trösten kann, Lisardo sei tot.[164]) Für einen Scherz ist hier nicht der Platz, und man muss, um sich diese Stelle zu erklären, entweder an eine allzu grosse Naivität denken oder an einen grausamen Humor, für den der Herzog sonst wenig Anlage zeigt.

Herzog Carlos hat die fromme Lucinde kennen gelernt. Anlass hatte seine neugierig klingende Frage nach dem Ziel einiger Menschen, die er auf der Strasse sah, gegeben, eine Frage, die er nur getan hatte, um seiner Tochter unbequemem Drängen auszuweichen. Nun hat er Gelegenheit, mit der Besorgtheit für Lisardo, den er nach der eigenen Aussage für tot hält (Enrique soll ihn doch ermordet haben), den Schein der Frömmigkeit und Mildtätigkeit zu verbinden. Denn die Pilgerin Lisarda soll für den Sohn beten. Der Herzog kargt nicht mit Almosen für das Spital, damit nur Gott ihn heimführe[165]); er vertraut Lucinden, da er ihr von dem Verschwinden Enriques erzählt, den er für einen Zauberer hält, und nicht die Nacht hingehen lassen will, ohne ihr von dem Diamantenfund zu berichten. Und trotzdem glaubt er dem ersten verleumderischen Wort gegen die Spitalmutter und möchte ihr die Verantwortung für das Fernbleiben Lisardos aufbürden.[166]) Man meint sogar einen Augenblick, bevor noch Leonato seinen Betrug in Szene gesetzt hat, der Herzog lasse Lucinde nur darum so spät herausrufen, um ihr zu sagen, dass er den Verdacht seines Höflings teile und sich über sie lustig mache: so merkwürdig klingen die enthusiastischen Lobeserhebungen, mit denen er im Gespräch mit Bruder Crispin die Zeit ausfüllt, bis Lucinde erscheint.[167]) Es fällt ein eigentümliches Licht auf die Aufrichtigkeit dieses Lobes, wenn man es mit der Gleichgültigkeit vergleicht, die der Herzog bei Lucindens Ohnmachtsanfall zur Schau trägt. Keine Spur von Interesse. Bis sie wieder zur Besinnung kommt, will er sich das ausgesetzte Kind ansehen, das Leonato an der Schwelle gefunden hat. Er kümmert sich nicht mehr um sie. Der trauernde Vater, dem ein seltsamer Zufall Kunde von dem fernen Sohn bringt, so dass er nun seinen Tod für sicher halten

muss, eilt tiefbewegt zum Hospital, um neue Fürbitten anzuordnen, und hat nur eine Regung der Neugier, als Lucinde, von deren Gebet ihm angeblich so viel abhängt, ohnmächtig wird; Neugier um den ausgesetzten Säugling, der ihn nicht im geringsten angeht. Wo ist der sittliche Ernst bei einem solchen Menschen? Er hat ja auch vorher schon Neugier bewiesen, als die Fischer den Riesenfisch lebendig angeschleppt hatten, und er halb entschuldigend mit der Seltenheit solchen Anblicks seine Lust ihn zu sehen begründet hatte: wenn überhaupt irgend etwas ihm Freude machen könne, was nicht mit Lisardo zusammenhänge.[168]) Natürlich könnte man, wie schon bemerkt, aus diesem und aus einigen anderen Worten des Herzogs eine Art grimmen Humors bei ihm konstruieren. Aber ich glaube nicht daran. Diese besondere Art humoristischer Auffassung liegt Lope de Vega fern. Die Flüchtigkeit der Komposition mag Schuld sein, dass der Herzog so und nicht sympathischer erscheint; möglich auch, dass sich die Spitzen gegen einen bestimmten Herzog richten, den Lope tadeln wollte, an dem er vielleicht die Intoleranz gefunden, die der Beherrscher Südfrankreichs zuguterletzt noch äussert[169]), im Gegensatz zu Cariadenos Duldsamkeit. Vielleicht wollte aber der Dichter (mir scheint es zwar nicht wahrscheinlich) an dem Vater Züge malen, die der Sohn trägt: eine eigentümliche Art, Geld und Geldeswert zu schätzen, und anderen Menschen zu misstrauen, die wir bei beiden, abweichend vom Volksbuch feststellen können, neben den Zeichen vollendeter Ritterlichkeit und Hoheit.

Wie genau Lope de Vega die Geschichte von der schönen Magelone gekannt hat, erhellt aus der Gestaltung einzelner Personen, die im Drama nur ganz

vorübergehende Rollen spielen, deren dramatische Aktion aber aus dem Volksbuch geschöpft ist.

Zu den Gästen, die sich im Turnier um die Gunst der schönen Königstochter von Neapel versuchen, gehört Don Duarte hermano del duque de Borbón, ein sehr tapferer und kühner Ritter, der nach dem denkwürdigen Kampf Peters mit seinem Oheim Don Jayme de Provença sich gegen den Schlüsselritter aufstellt und beim ersten Schlage mit seinem Ross zu Boden geworfen wird. Das ist alles, was das Volksbuch von ihm zu erzählen weiss. Lope de Vega hat also kaum einen Anhalt für die Ausgestaltung dieses Don Duarte. Er nimmt unter Lucindes Bewerbern einen hohen Platz ein. Dafür steht Lucindens eigenes Wort, die neben Heinrich von England gerade Don Duarte de Borbón, Infante de Portugal, als den bedeutendsten Freier nennt (II 3. 1222). Der Prinz von Portugal ist ein streitbarer Ritter mit heftigem, südländischem Temperament, dem der eigene Wert so selbstverständlich ist, dass nur Verrat ihm Lisardos Sieg erklärt und er den König der Ungerechtigkeit zeiht, als dieser Enrique zu seinem Eidam wählt. Im Namen des beleidigten Portugal fordert er einen neuen Kampf. Da er ihm nicht zugestanden wird, droht er mit Krieg.

Don Duartes Herz ist wirklich gefangen. Er liebt Lucinden mit ganzer Seele, und mag auch die kunstvolle Dialektik seiner Liebesverse uns wenig anmuten, so erkennen wir doch darin ein tiefes Gefühl, das er auch zu beweisen bereit ist, als er plötzlich gewahrt, nicht er allein harre an Lucindens Gartenpforte. Enrique und Oliverio machen ihm den Platz streitig, und da jeder zu stolz ist, seinen Namen zu nennen, jeder sich auf seinen Degen verlässt, kommt es zum Waffengang, den erst des Königs Ankunft unterbricht. Don Duarte

bittet den König und Enrique um Verzeihung, die ihm wie Oliverio im Hinblick auf ihre hohe Geburt gewährt wird. Da nach des Königs Wunsch Lucinde sich nun selbst den Gatten wählen soll, beginnt der Portugiese zu hoffen; ist er doch Enrique, dem gefährlichsten beim Wettbewerb, gleich an Rang und hat vielleicht, ohne es merken zu lassen, Lucindens Widerstreben gegen die Verbindung mit Lisardos Freund wahrgenommen. Lucindens Flucht raubt den Zurückbleibenden jede Hoffnung. Doch lässt sich weder Don Duarte noch Oliverio hindern, an der Verfolgung teilzunehmen. Der eine geht zu Land nach Frankreich, während der andere zum Meer eilt, um von dort wohl die Häfen zu beobachten. Oliverio, der Fürst von Siebenbürgen, hat, auffallend genug, den Weg zur Küste gewählt, als ständen ihm Schiffe zur Verfügung; Don Duarte hingegen, der doch voraussichtlich zu Schiff von Portugal nach Neapel gekommen war, den Landweg. Das Volksbuch erzählt, wie die ausgesandten Ritter nach 10 bis 14 Tagen zurückkamen, ohne eine Spur gefunden zu haben (p. 29). Lope de Vega kündet nichts mehr von ihnen: sie verschwinden, nachdem sie einen bestimmten dramatischen Zweck erfüllt haben.

Der Schiffseigner, unter dessen Schutz Lucinde die Fahrt nach Aguas Muertas gemacht hat, ist auch dem Volksbuch entnommen: wenn man wirklich behaupten darf, dass die Feststellung von der Existenz eines solchen Mannes, mit dem Magelone die Bedingungen der Reise von Genua nach der Provence berät und in dessen Schiff sie die Reise gut vollendet, als Anhalt für die Figur von Lopes Patrón de la nave betrachtet werden darf. Jedenfalls treffen die äusseren Umstände zusammen. Der Schiffsherr erzählt Lucinde beim Landen, wo sie sind, berichtet von dem unvollendeten Bau des

Hospitals für die Leute, die krank von der Seereise ankommen, und übernimmt es, mit dem Wirt über eine Unterkunft für die schöne Pilgerin zu verhandeln. Er will von Dank nichts wissen, denn er habe aus Liebe so handeln müssen.[32]) Lucinde beachtet dies Geständnis nicht. Ihre Gedanken sind noch bei dem Wunder, das sie in des Geliebten Heimat geführt hat. Indessen empfiehlt der Kapitän dem Wirt die fromme Pilgerin; er verbürgt sich für ihre Heiligkeit[31]) und nimmt von Lucinden Abschied, sowie er sieht, dass Rosardo sicher für sie sorgen wird. Während dieser ganzen Besprechung ist Lucinde in Gedanken versunken. Sonst wäre die Redeweise der beiden nicht zu verstehen, die laut ihre — allerdings sehr lobende — Ansicht über Fremde äussern, ebenso wenig, dass Lucinde auch nach der Liebeserklärung ihre Aufforderung an den Kapitän wiederholt, vor seiner Abfahrt sie noch einmal zu begrüssen.

Der Wirt Rosardo verdankt seine Rolle ebenfalls einer Anregung des Volksbuchs. Seine Funktion im Drama — die fremde Pilgerin über die Vorgänge in der Provence zu unterrichten und ihr mit gutem Rat zu dienen — entspricht der Aufgabe der guten Frau in Aguas Muertas, die Magelone bei sich aufnimmt. Was diese gute Frau von der Ausdehnung des Landes erzählt, wie sie die Güte und Mildtätigkeit seiner Beherrscher rühmt, endlich des verschwundenen Sohnes gedenkt und der Trauer über die schon zwei Jahre währende Abwesenheit des trefflichen jungen Ritters, das alles hören wir in der Komödie von Rosardo, mit solcher Übereinstimmung des Gedankenganges, mit der gleichen wehmütigen Freude über den Eindruck des Berichtes, der die Hörerin zu Tränen rührt, dass man nicht zweifeln kann, wer das Urbild Rosardos ist. Die

Übereinstimmung geht noch weiter. Beide empfinden lebhafte Sympathie für die Pilgerin, eben weil sie ihrem Wort allein diese Rührung zuschreiben, und beide unterstützen den Gedanken der Fremden, am Hafen ein Hospital zu errichten. Sie wissen beide, welch lange Pilgerschaft ihr Gast hinter sich hat; denn die gute Frau hat Magelone nach ihren *romerias* gefragt und Rosardo von dem Schiffsherrn ausführlich erfahren, was Lucinde im Gespräch nur andeutet. Neu ist nur, dass Lucinde ihr Interesse an der Geschichte des Erbprinzen durch die Bekanntschaft mit der Prinzessin von Neapel begründet und den Anschuldigungen des Wirts gegen die Liebste des Lisardo entgegenspricht, so dass Rosardo sich wegen seines raschen Urteils entschuldigt und gern zugeben will: die Neapolitanerin sei schuldlos gewesen. Gegen die Überlieferung lässt Lope das Hospital in Aguas Muertas entstehen, während Magelones Beraterin den nahen Puerto Sarazin als geeigneten Ort vorschlägt, wo auch Kirche und Spital gegründet werden.

Warum Lope de Vega die gute Frau durch einen Gastwirt ersetzt hat, ist leicht zu begreifen. Das spanische Theaterpublikum hätte es übel vermerkt, wenn ausser der aya (Celia) noch eine Frau aufgetreten wäre, die weder eine eigene Liebesgeschichte hat noch als helfendes oder hinderndes Element direkt in die Liebesintrigue der Helden eingreift. So wählt Lope, der sein Publikum kannte, den Wirt zum Interpreten. So hat er auch vorher die Pilgerin, mit der Magelone die Kleider tauscht, nicht auf die Bühne kommen lassen, sondern die Szene zwischen den beiden hinter die Bühne verlegt und nur Lucinde von dem Verlauf kurz berichten lassen.[170]) Ähnlich verfährt Lope mit dem neapolitanischen Ritter, der mit seiner Erzählung von der wundersamen Schönheit Magelones Peter zum Zuge

nach Neapel veranlasst. Lisardo nimmt die Tatsache in seinen Bericht an Lucinden auf. Da die Komödie erst mit den Kämpfen um die Königstochter anfängt, konnte Lope füglich nicht anders handeln, wofern er die chronistenhafte Treue bewahren wollte.

Noch einige flüchtige Persönlichkeiten sind aus der alten Geschichte ins Drama übergegangen, kaum skizziert, nur bestimmt, Lopes Erinnerung an irgend eine kleine Bemerkung des Romans zu beweisen. Da sind die Piloten, die Lisardo mit seinen Schätzen von Alexandria nach der Provence bringen sollen; im Volksbuch ist der Kapitän ein verständiger Mann, der seinem Passagier abrät, die grosse Menge Salz über das Meer zu nehmen, da er sie am Bestimmungsort leicht und wohlfeil erhalten könnte. Doch ist er mit dem Transport einverstanden, sowie Peter erwähnt, dass es sich um die Erfüllung eines Gelübdes handelt. Sein Interesse an diesem merkwürdigen Fahrgast ist aber nicht gross genug, als dass er den guten Segelwind, der nach der Landung auf Saona sich erhebt, ungenützt liesse, weil er Peter nicht errufen kann. Er kommt rasch nach Puerto Sarazin, und als seine Leute beim Entladen Peters Fässer finden, übergibt er sie dem Petershospital, weil er keinen weiteren Nutzen aus dem Verschwinden seines Fahrgastes ziehen will: hatte er doch den Transport bezahlt und die Absicht ausgesprochen, sie einem Hospital zu schenken. Er fügt bei der Übergabe der Fässer an Magelone zu der Erzählung von ihrem Ursprung noch die Bitte, für das Heil des unbekannten Spenders zu beten.

Lopes Piloten unterhalten sich auf Saona über die seltsame Idee ihres Passagiers, dass er Salz in Lisardas Hospital bringen will. Misstrauisch haben sie die Fässer untersucht und doch nur reines Salz unter den Deckeln

gefunden. Auch sie rufen beim Heben des Windes laut nach Lisardo, doch ohne Erfolg. Da nehmen sie an, er sei schon vor ihnen zum Schiff gegangen und eilen rasch fort. Sie sind nicht, wie der Schiffsherr des Volksbuchs, freiwillige Vollbringer von Lisardos ausgesprochenem Willen. Ein schrecklicher Sturm hat sie bedroht — die schnelle Erfüllung von Lisardos Fluch — und hat sich erst gelegt, als die Schiffer gelobten, für eigene Rechnung die Fässer bei Lisarda abzuliefern. Ihrer Heiligkeit danken sie das Wunder der Errettung.

Die Fischer, die im Volksbuch um Süsswasser zu holen nach Saona kommen und zu Peters Rettern werden, erscheinen in den Drei Diamanten als Türken im Gefolge Enriques, deren Landung den gleichen Zweck hat. Für das Gute, was die Fischer dem Peter antun, ist Lisardo dem Enrique verpflichtet. Lope vergisst nicht, dass im Volksbuch der arme Freund Magelones vor Hunger halbtot ist; denn sein Held beklagt sich sofort: er will lieber Sklave eines Edlen sein als vor Hunger umkommen.[171]) Dabei liegt zwischen dem Fortgehen der Piloten und der Ankunft Enriques nur die Zeit, die Lisardo zu seinem Monolog brauchte (zehn Quintillen): doch nicht genug, um inzwischen das Hungergefühl zu dieser verzweifelten Stärke anwachsen zu lassen.

Aber Lope de Vega kann bei aller Treue gegen seine Quelle nicht alle Personen auf die Bühne bringen, die im Volksbuch handeln. Da müssen zuerst die Ritter fortbleiben, deren einzelne Waffentaten im Drama keinen Platz finden. Unter ihnen hatte der reiche und mächtige Herr Jorge de la Colona aus Rom die grösste Aufmerksamkeit verdient. Denn von ihm hören wir, dass er Magelone liebt, ohne ihre Gegenliebe gewinnen

zu können[172]), und um seinetwillen wird jenes grosse Turnier angesagt, das die herrlichste Ritterschar versammelte, die jemals in Neapel gewesen.[173]) Das Gebahren des tapferen Micer Jorge, der seine Liebe offen Magelone geweiht hat, erinnert an Oliverio, den Fürsten von Trasilvania. Auch er liebt die reizende Königstochter. Kühn und tapfer wie Enrique, will er, liebebesiegt, den Sieg über den vom Schicksal Begünstigten erringen.[174]) Denn er wünscht von Anbeginn, dass nach Lisardos Schweigen ein neuer Kampf den endgültigen Sieg entscheide. Er wiederholt diese Forderung, erst mit gewaltigem Zorn, da der König Siebenbürgen in ihm beleidigt hat, Neapel mit Krieg bedrohend, dann nach dem nächtlichen Gefecht im Garten, wo er wie die anderen Bewerber zuvor seine Liebesklagen ausgeseufzt hatte, mit eindringlich flehenden Worten, die mehr als das wilde Gebahren die Innigkeit seiner Liebe bezeugen. Er ist es, der schliesslich den König zum Nachgeben bestimmt; er erinnert Lucindens Vater an die eigene Jugend, und in jugendlicher Weisheit meint er: solange Lucinde nicht selbst entschieden, glaube jeder, er sei der, den sie vorzieht. Nur freie Wahl verbürge ein friedliches Ende. Das fällt nun anders aus, als er es erhofft hat. Mit Lucindens Flucht und dem Erbieten zur Verfolgung endet auch des wackeren Oliverio Rolle in der Komödie, die vielleicht an die Geschichte des Micer Jorge anklingen soll.

Die Königin von Neapel, Magelones Mutter, wird im Drama nicht einmal erwähnt.[175]) Sie ist im Volksbuch durch keine besondere Tat oder Tätigkeit ausgezeichnet. Ruhig hat sie mit ihrem Hofstaat ihren besonderen Platz bei Turnieren und Gastmählern inne; sie ruft Magelone ab vom ersten Gespräch mit dem Schlüsselritter, den sie wie ihr Gemahl auszeichnet, und

ist gleich ihm in tiefste Trauer versetzt, als Magelones Flucht ihr gemeldet wird.

Besser ergeht es Peters Mutter, der Gräfin von Provence. Zwar kommt sie nicht auf die Bühne; aber ihr Name wird oft genannt, denn sie ist ja die Spenderin der drei Diamanten, die der Komödie den Namen geben. Als im Volksbuch ihre eindringliche Rede den Sohn nicht von dem Wunsch nach Abenteuern abbringen kann und der Graf am Ende beider Einwilligung gibt, zieht die Mutter ihn beiseite und händigt ihm drei reiche, sehr schöne und wertvolle Ringe ein. Dreimal wird dieser Umstand erwähnt: als Peter sich mit dem dritten Ring Magelonen anverlobt, als er die Ringe in dem Zindel an ihrer Brust findet und endlich, als in dem Bauch des Fisches die drei Ringe entdeckt werden. Sonst rühmt der Magelonendichter noch die Frömmigkeit und Mildherzigkeit der Gräfin, ihre Freundlichkeit, ihr Vertrauen zu Magelone. Sie muss eine gute Gattin sein, denn der Graf und sie sind fast unzertrennlich; beide sterben zugleich, wie das Volksbuch berichtet.

Lope de Vega hat es erreicht, dass diese Frau, Lisardos Mutter, im Drama uns noch tiefer zu Herzen spricht als die gute Gräfin. Lisardo erwähnt sie zum ersten Mal, bevor er Enrique als Dankeszeichen den dritten Ring, den kostbarsten, überreicht. Seine Mutter habe ihm die Diamanten für Fälle der Not gegeben (I 3. 359 ff). Wieder lebt das Gedächtnis an den Abschied von der Mutter auf, als Lisardo der Geliebten seine Geschichte erzählt, mit dem erneuten Hinweis, dass die Edelsteine ihm in bedrängter Lage helfen könnten (I 12. 729 ff), und zum dritten Male spricht der Gefangene, der sich dem Sultan als Lucindo vorgestellt hat, von den Ringen, die er bei der schlafenden Lucinde findet, in dem Lebensbericht an den persischen Gross-

herrn (II 5. 1352). Inzwischen haben wir von Rosardo erfahren, dass der Kummer um das Verschwinden des einzigen Sohnes der Mutter den Tod gegeben hat (II 3. 1147). Amatilde bestätigt die traurige Kunde, während sie ihren Vater, den Herzog, zu trösten sucht (II 9. 1681). Dann gedenkt der Herzog seiner Gemahlin, sowie ihm Roberto den Ring Enriques zum Kauf anbietet (II 9, 1716), und bei dem Gedanken, dass Robertos Herr ihr Bruder sein könnte, seufzt Amatilde: „Wenn doch meine Mutter noch lebte, um dich zu sehen!“ (II 9. 1746).

Enrique bringt Lisardo die Nachricht von dem Tod der Mutter (III 3. 2508), und es spricht für eine gewisse Raschheit der Gewöhnung an einen plötzlichen, unersetzlichen Verlust, wenn der Sohn, der den tödlichen Kummer über seine Mutter gebracht hat, als einzigen Nachruf ein „Weh mir!“ ausstösst und keine Frage mehr über das Wie dieses frühzeitigen Todes stellt, sondern sogleich die Aussichten über eine mögliche Heimkehr besprechen kann.

Lope de Vega hat durch eine bewusste Abweichung vom Original hier etwas sehr Feines zu Werke gebracht. Die dichterische Belebung des ihm Überlieferten zeigt an dieser Stelle ein ganz besonderes Gesicht: um die Mutterliebe greifbarer, sichtbarer darzustellen, lässt er die Herzogin vor Gram sterben und beseelt so diese Frau, die in der Komödie doch nicht mitzuwirken hätte; denn ihre einzige zum Handeln bewegende Tat, eben das Schenken der drei Diamanten, liegt vor dem Beginn der dramatischen Aktion.

Man könnte auch einwenden, dass Lope de Vega durch die Unterdrückung der beiden Mütter als handelnder Personen im Drama habe vermeiden wollen, Matronen auf die Bühne zu bringen. Das mag auf ihn mit-

bestimmend eingewirkt haben. Denn tatsächlich liebt er es nicht, verheiratete Frauen in den Komödien darzustellen. In seinen Dramen finden sich deren verhältnismässig wenig, aber sie sind vorhanden.

Zu den Gestalten der Überlieferung hat Lope de Vega in der Komödie eine ganze Reihe eigener gefügt, wie er den vom Volksbuch her bekannten Zügen der übernommenen Charaktere neue hinzugegeben hat und neue Tatsachen mit den altbekannten verwebt. Spanische Bühnentradition, zum Teil von ihm selbst geschaffen, hat ihn dazu bewegt. Ausser den ganz nebensächlichen Personen, die immer nur in einer Szene auftreten, gruppieren sich diese Schöpfungen Lopes zu je dreien um drei Punkte: die drei Bauern im Walde beleben die Szenen nach dem Weggehen Lisardos, der dem Raubvogel folgt; Amurates, Cambises und Celima bilden die Staffage für den Aufenthalt Lisardos am Sultanshofe; Amatilde, Leonato und Crispín müssen in Aguas Muertas mit Lucinde zusammenstossen, damit dieser vom Volksbuch sehr einförmig ausgestaltete Teil eigenes Leben und dramatisches Interesse bekommt.

Die drei Bauern betreten die Bühne, während Lucinde noch schläft, im eifrigen Gespräch über das zu hauende Holz. Da erblickt Clarino die Schlafende. Belardo nähert sich ihr und ruft sie an. Lucinde, noch im Traum, meint, Lisardo wolle seine Erzählung vollenden, und sagt: „Sprich weiter.“ Der Spassmacher Belardo bezieht diese Worte auf sich, auch das „mi vida“, womit Lucinde den fernen Lisardo anredet, und wird darob von Faustino und Clarino weidlich gehänselt. Er erklärt ihr seine Liebe, und seine Rede wird sehr derb, da er fortfährt, Lucindens Worte zu glossieren, als seien sie an ihn gerichtet. Clarino beruhigt die völlig erwachende Lucinde, die Verdacht schöpft, über den Lärm.

Faustino verneint ihre Frage, ob sie denn nicht einen Mann dort gesehen hätten, während Belardo sie bejaht: hat doch die Fremde mit ihm selbst gesprochen, ihn als ihren Liebsten bezeichnet. Auch sei niemand gefangen worden, beantwortet Clarino die nächste Frage. Lucindens leidenschaftliche Worte lassen die Bauern an ihrem Verstand zweifeln, mehr noch ihr tätlicher Angriff auf Belardo, den sie für einen der Mörder Lisardos hält. Da Lucinde, dem Echo folgend, die Bühne verlässt, können die Bauern in Ruhe den Fall besprechen. Das gibt ihnen Gelegenheit, über die Frauen im allgemeinen ihre Ansichten zu sagen. Enriques Erscheinen unterbricht das fesselnde Gespräch. Natürlich meinen die Bauern, er sei der von Lucinde gesuchte Mann, und weisen ihm den Weg, nachdem sie ihre Spässe angebracht haben. Die in Pilgerkleidern wiederkehrende Prinzessin versetzt die Nachricht von Enriques Nähe — sie vermutet natürlich Lisardo — in die höchste Glückseligkeit, trotz der unsinnigen Beschreibung, die Belardo von ihm gibt.[176]) Die Worte fassungsloser Freude verstärken den Eindruck, als sei Lucinde toll. Die Bauern spassen derb über die Vereinigung der Liebenden, und das Ende des ersten Aktes ist ein kräftiger Scherz.

Es ist Lope de Vega geglückt, auch in diesen Bauern mit raschen Strichen drei Individuen zu zeichnen; jeder ist klar charakterisiert. Schon Soden hat darauf hingewiesen.[177]) Belardo ist entschieden mit der grössten Liebe gezeichnet, obschon nicht am liebenswürdigsten von diesen drei Bauern.[178]) Er hat den gröbsten Witz; die Frauen stehen sehr niedrig in seiner Achtung, und er mag sich auch nicht von Clarino überzeugen lassen, der die Frauen verehrt. Hat doch, so argumentiert Belardo, den ersten Menschen ein Weib betrogen. Dabei scheint aber Frömmigkeit dem Grobian nicht zu fehlen.

Das zeigen die Worte an die Pilgerin Lucinde: Der Himmel möge ihr gerechtes Leben verlängern.[170]) Vielleicht treibt ihn der Anblick des den Katholiken stets ehrwürdig erscheinenden Gewandes, diesen Wunsch zu äussern; denn an Ironie oder Spott darf hier nicht gedacht werden. Was das Interesse gerade an diesem Belardo erhöht, ist Clarinos Bemerkung: „Wann du aufgeregt bist, kannst du Lieder dichten."[180]) Belardo ist also ein Poet, und wenn man weiss, dass Lope in seinen arkadischen Schäfergedichten und in manchen Dramen sich selbst immer diesen Namen zulegt[181]), ist man leicht geneigt anzunehmen: der grobe aber gescheite Bauer solle eine Seite von Lopes eigenem Wesen zeigen. Es wäre nicht der einzige Fall, dass der grosse Dichter seine Arbeit gleichsam selbst bespöttelt.[182]) Die ganze Art Belardos ist rasch; er findet stets treffende Worte der Erwiderung, oftmals so prägnant, dass sie Sprichwörter scheinen.[183])

Clarino ist gemütvoller. Schon dass er Belardos Flegelei zurückweist und die erschreckte Lucinde sogleich beruhigen will, spricht für sein sanfteres Wesen. Aber er ist nicht etwa ernsthaft in seiner Redeweise: sagt, es gäbe im ganzen Lande weder Friedens- noch Kriegsmann[184]), als Lucinde fragt, ob man „ihn" etwa gefangen genommen habe und weist mit kräftigem Wort ihre Bitte ab, ihr den Liebsten zu geben, karrikiert wohl noch dazu ihre Gesten, die Mitleid heischen.[185]) Ja, als einziger von den dreien sorgt er sich nicht um Lucinden: Belardo und Faustino fürchten, dass ihr etwas zustösst, dass sie sich ins Meer stürzt. Aber Clarino meint: sie möge tun, was sie wolle, wenn sie nur ihn und seine Kameraden in Ruhe liesse, und ist erstaunt, wie nahe die Sache Faustino geht. Sowie aber Belardo anfängt, die Frauen wegen ihrer Treu-

losigkeit zu tadeln[186]), fährt Clarino auf und eifert gegen die Frauenverächter. Von den Männern allein lernten sie ihre Fehler, und in Selbstverteidigung werden sie, die sie sind.[187]) Er ist Belardos hurtiger Dialektik nicht gewachsen, aber statt aller Argumente betont er wieder seine Verehrung für die Frauen. Sowie Enrique die Bühne betritt, ist seine ernsthafte Stimmung verflogen. Er neckt ihn und reizt noch Belardo zum Spassen, der natürlich gern die Andeutungen benutzt. Wieder allein mit seinen Gefährten, bewundert Clarino die Gelehrsamkeit des Fremden — wie ein Student sähe er aus — und denkt dann schweigend nach, was wohl eine Prinzessin sein könnte; denn so hatte Enrique die Fremde geheissen, bis Faustino ihm die Frage abnimmt — und auch Belardo eingestehen muss, dass er zu seinem Leidwesen keine Ahnung davon hat: es müsse wohl ein sonderbares Ding sein.[188]) Mit Lucindens Rückkehr gewinnt in Clarino die Necklust wieder die Oberhand, und am Ende erbittet er als einziges Geschenk von ihr, dass sie doch endlich gehen möge. Es lebt ein seltsamer Widerstreit in diesem ungebildeten Menschen, der unter seinesgleichen von edler Gesinnung scheint, in anderer Leute Beisein aber den typischen, etwas rohen Tölpel darstellt.

Faustino, der dritte, spricht am wenigsten. Doch auch er ist klar gezeichnet: derb und witzig, wie die anderen, dabei mitleidig — die Tränen Lucindens bringen ihn zum Weinen[189]) — und, wie es scheint, sehr aufmerksam auf die Vorgänge in seiner Nähe, denn er merkt als erster den Zusammenhang zwischen Enriques eiligem Erscheinen im Walde und Lucindens Anwesenheit, erkennt früher als seine Kameraden in der Pilgerin die Prinzessin und findet das richtige Wort für ihr Benehmen: dass man die Tollheit in ihr klarer sehe als das Wasser in den Bächen.[190])

Alle drei Bauern sind schliesslich froh, an ihre Arbeit gehen zu können. Das Intermezzo hat lange genug gedauert.

Der zweite Konzentrationspunkt für die von Lope geschaffenen neuen Elemente ist der Hof des Sultans von Persien. Amurates und Cambises haben nur die Bestimmung, auf Lisardos Erscheinen vorzubereiten und alle Hörer in Spannung zu versetzen: man will wissen, wer denn dieser wunderbare Sklave sei, der zweijährige Marter auf sich genommen hat, um seinem Glauben treu zu bleiben und den so sichtbar die Gabe der Traumdeutung zu Grossem bestimmt hat. Cambises entschuldigt das strenge Vorgehen Amurats; dieser wollte ja dem Sklaven seine Sidora geben (vermutlich seine Tochter) und ihn zum Hauptmann seiner Galeren machen, wenn er nur den wahren Glauben annehmen wollte. Der Admiral handelt also durchaus korrekt im Sinne des mohamedanischen Fanatikers. Das überraschende Moment ist nicht seine Grausamkeit, sondern der Tadel des Grossherrn. Es ist bei Lopes lebhafter Phantasie wohl möglich, dass Amurates ebenfalls dem Volksbuch seinen Ursprung verdankt. Dort heisst es (p. 33)[191]): „Der Kapitän der maurischen Seeräuber freute sich über den Anblick des schönen, reich gekleideten jungen Ritters und bedachte bei sich, ob er ihn nicht dem Sultan anbieten sollte.“ Der ihn dem Sultan schenkt, ist also Chef der Galeren wie Amurates. Mir scheint auch bei der geographischen Lage Persiens, dass ein Grossadmiral[192]) weniger imstande wäre, seine Macht gegen den Sultan zu kehren, als etwa ein Oberfeldherr, dem alle Landtruppen unterstehen, dass also Lope nur diese Angabe seiner Quelle verwenden wollte. Dennoch hält der Sultan einen Aufstand durch Amurates für möglich. Die Angst dieses Höflings vor der Traum-

deutung[193]) — er äussert sie als Antwort auf des Sultans tückisches Begrüssungswort: „Erschrick nicht!" — ist das einzige Merkmal eines bösen Gewissens, wenn anders ein grossherrlicher Beamter furchtlos sein kann. Uns will der Freimut, mit dem er dem Sultan seinen Sklaven, den Traumausleger, empfiehlt, als Zeichen von Schuldlosigkeit erscheinen. Amurates stirbt: der Zuschauer hat keine Zeit, sich für oder gegen ihn zu entscheiden.

Sein Gefährte Cambises ist ohne ein bestimmtes Amt; jedenfalls erfahren wir nichts davon. Er versucht, vor der Traumauslegung den Sultan zu beruhigen. Träume sind Schäume, ist der Kern seiner Rede. Als richtiger Hofmann schmeichelt er seinem Herrn, und wenn der Sultan bewundert, ist auch er zum Staunen bereit.[194]) Eine unbestimmte Angst heisst ihn zittern, da Amurates so schnell abgeurteilt wird. Was liegt dem Sultan an einem Menschenleben? Und doch ist er sich keiner Vergehung bewusst, sonst hätte die Furcht ihm sicher ein Geständnis abgepresst. Von Lisardo unterstützt bleibt er am Leben und füllt weiter seinen bescheidenen Platz aus, ruft Lisardo, wenn der Sultan ihn braucht, begleitet den Grossherrn zur Moschee, führt den ausländischen Sklaven Enrique herbei, dem er rasch sagt, wer der Sultan und wer Lucindo ist. Von seinem inneren Wesen aber wissen wir am Ende so wenig wie am Anfang.[195])

Die Sultanstochter Celima spielt die Rolle der ständigen zweiten Liebhaberin, die in jeder Komödie unbedingt nötig ist, damit das Eifersuchtsmotiv ein Objekt habe. Hier tritt dieser Charakter nur vorübergehend hervor. Celimas tiefe Melancholie[196]) veranlasst die Frage des Sultans an Lisardo, was wohl der Grund der Niedergeschlagenheit sei, und mag auch die formelle Erlaubnis des Sultans ihm Recht geben: jedes Gefühl

von Takt und Zartheit, das den Einfältigsten selbst hindern sollte, ein junges Menschenherz mit seiner Liebe blosszustellen, empört sich gegen den Günstling, für den das erratene Geheimnis von Celimas Liebe nur ein neues Mittel wird, um sich in der Gunst seines jetzigen Herrn zu befestigen. Ich will nicht etwa für Celima besonders eintreten. Aber sie verdient Mitleid. Lisardos feurige Worte über die Macht der Liebe lassen sie hoffen, dass sein Herz dem ihren nahe ist, da es so klar seine Absicht versteht, und sie verbirgt nicht länger vor ihrem Vater, dass sie liebt.[197]). Lisardo aber hat im Gedenken an seine Geliebte, an Lucinda, so doppelsinnige Rede geführt. Ist es da erstaunlich, wenn Celima mit liebegeschärftem Blick den Fremden durchschaut, seine Lauheit erkennt und gar, als er seine lügnerische Weissagung vorbringt, im höchsten Zorn aufflammt? Solange ihr Vater anwesend ist, beherrscht sie sich, als wäre die Liebe zu ihm doch grösser als zu Lisardo. Doch kaum ist er fort, so reisst ihr Temperament sie zu einer grossartigen Schmährede hin[198]); zwar sind die Ausdrücke nicht eben zahm, doch möchte man keinen missen. Denn jedes Wort ist wahr, jedes zeigt, wie Celima, nun die verschmähte Liebe jeden Schleier zerrissen, als Einzige Lisardos heuchlerisches Verhalten nach Verdienst beurteilt; wie sie von seiner Liebe zu der niedrigen Christin weiss und wohl gemerkt hat: sein einziger Wunsch sei fortzukommen vom Sultanshofe. Jetzt aber will sie, Celima, sich rächen.[199]) Sie steigt noch in unserer Sympathie, wenn sie jetzt, da Lisardo, durch die Drohung erschreckt, bei Allah seine Liebe zu ihr beschwört, als hätte nur Besorgnis um des Sultans Leben ihn zur Ablehnung ihrer Hand getrieben, dem frechen Heuchler seine elende Furcht vorhält und in wunderschönen rein lyrischen Versen das Ideal einer Liebe malt.[200])

Gewiss, Lisardo hat die Entschuldigung, dass er Lucinden treu sein muss; doch ist diese Art, mit der Lüge auf den Lippen Treue zu halten, nicht verwerflich? Und ist nicht Celimas Fehler, dass sie nämlich ihre Liebe nicht verborgen hat, sondern sich gleichsam dem Lisardo anträgt,[201]) eher zu verteidigen? Die Sultanstochter ist eben gewöhnt, ihre Wünsche erfüllt zu sehen. Nach Lisardos Abreise muss sich ihr Zorn wohl gelegt haben. Denn Enrique bringt dem Freunde mit Briefen vom Sultan ein Geschenk von seiner Tochter, das Lisardo übrigens verschmäht.

Glücklicher als Celima ist die Schwester Lisardos, Amatilde, in ihrer Liebe. Dass sie eine liebevolle Tochter ist, hören wir schon von Rosardo, und wir sind dabei, wie sie ihren Vater tröstet und seine Hoffnung belebt. Am interessantesten erscheint sie aber in ihrem Verhältnis zu Enrique. Hier haben wir ein Beispiel der Liebe auf den ersten Blick, die auch sonst bei Lope de Vega nicht selten dargestellt wird.[202]) Ihr erstes Wort im Beisein Enriques gilt seiner Verteidigung[203]), und jedes weitere in dieser Szene bestätigt das ausserordentliche Wohlgefallen, mit dem Amatilde zu dem Gefangenen schaut. Wie die Liebe bei ihr wächst und sie dazu treibt, Enrique zu befreien, ist schon erzählt. Amatilde weiss sich über die Vorurteile hinwegzusetzen, die eine Fürstentochter sonst binden; allerdings, wenn man sie mit Lucinden vergleicht, die nicht einmal wusste, wem sie folgte, verliert ihre Kühnheit an Grösse. Dafür kommt als Schwierigkeit hinzu, dass Amatilde dem Mann die Freiheit schenkt, den ihr Vater für den Mörder seines Sohnes hält.[204]) Nach alter spanischer Sitte müsste ihr die Familienehre höher stehen als eigenes Glück, müsste sie, trotzdem sie an Enriques Unschuld glaubt, dem Familienoberhaupt die Entscheidung in dieser Sache über-

lassen. Vorher hatte sie nie daran gedacht, sich seinem Willen entgegenzusetzen.[205] Das Gefühl für Enrique ist aber stärker als alle Bedenken: Auch Amatildes Geständnis an Lucinde beweist das deutlich; sie sucht nicht etwa ihr Tun zu beschönigen, sondern erklärt einfach, dass sie Enrique liebe und ihm den Kerker geöffnet habe, weil die Strenge des Vaters ihr unrecht erschien. Lucinde soll für Enriques Wiederkehr beten. Es muss wohl aufrichtige Bewunderung für die Spitalmutter sein, nicht etwa der Wunsch, ihr etwas Angenehmes zu sagen, der sie veranlasst, Lucinden zur Mitwisserin ihres Geheimnisses zu machen. Das Vertrauen auf Enrique hilft ihr wenig. Das stolze Wort: sie werde den Vater zwingen, mit dem sie Enrique zurechtweist, da er sie nach Monatsfrist freigeben will, sich mit dem Böhmen oder dem Franzosen zu vermählen, hat doch nicht standgehalten[206]; denn sie wird dem Herzog von Ferrara verlobt, die Hochzeit ist angesagt: bis durch Enriques unerhofftes Erscheinen aller Kummer ein Ende hat.

Neben der Herzogstochter erscheint der Fürstendiener (criado) Leonato, ein Hofmann wie Cambises, doch ohne die ganz unpersönliche Dienstfertigkeit des Mauren, vielmehr ausgestattet mit scharfem Urteil und zielbewusstem, eigenem Wollen. Er wird im Verlauf der Komödie der Bösewicht des Stückes, auch eine Rolle, auf die Lope de Vega nur ungern verzichtet. Aber Leonato ist ursprünglich nicht zum Bösen gewillt. Als steter Begleiter des Herzogs vermittelt er den Verkehr der Aussenstehenden mit seinem Herrn. Man würde geneigt sein, ihn für niedrig geboren zu halten, wenn nicht der Schluss des Dramas seine Zugehörigkeit zum Ritterstande bewiese. Denn ohne weiteres schwatzt er Roberto von den intimen Angelegenheiten des herzoglichen Hauses — Amatildes bevorstehender Vermählung

und dem Wunsch ihres Vaters, ihr einen möglichst vornehmen Gatten zu geben —, als gäbe es keine Schranke zwischen dem fremden Matrosen und ihm selbst. Diensteifrig erbietet er sich, den Herrn dieses Fremden, den der Herzog so sichtlich auszeichnet, zu holen, bringt triumphierend Enrique herbei, und ist auf einen Wink seines Gebieters der strenge Richter, der dem armen Roberto die Ehrenzeichen vom Leibe reisst, den Königssohn mit rohem Wort ins Gefängnis abführt und die vollbrachte Einkerkerung meldet. Dennoch ist auch ihm, trotz des blinden Gehorsams für seinen Herrn, der Adel von Enriques Zügen aufgefallen, ja: er sagt dem Herzog diese seine Beobachtung. Vielleicht bestärkt das verächtliche „Genug" der Antwort den Verdacht Leonatos, dass unedle Beweggründe, dass Habsucht den Herzog zur Strenge veranlassen. Leonato hat nicht Zeit, seinem Gedanken nachzugehen. Bald muss er als best Unterrichteter über das Hospital und dessen Oberin Auskunft geben. Ein anderer Mensch spricht plötzlich aus dem Dienstmann. Jedes Wort, das er nun äussert, ist ein Hymnus auf die Himmelspilgerin, ihr herrliches Haus, ihr wunderbares Wirken, und jeder Ausdruck zeugt von einer verehrungsvollen Achtung. Wem edles, menschenfreundliches Tun so grossen Eindruck macht, der ist im Grunde ein guter Mensch. Als solcher zeigt er sich auch Amatilde, die er in Enriques Kerker mitnimmt, und selbst dem Gefangenen durch die Art, wie er ihm den herzoglichen Beschluss, ihn durch Folter zum Geständnis zu bringen, mitteilt[207]) und ihm zuredet, durch freie Nennung seines Namens diese unwürdige Behandlung zu enden. Seine fruchtlose Mahnung verstimmt ihn nicht einmal. Denn mit Nachsicht erfüllt er den Wunsch der Herzogstochter, noch im Kerker bleiben zu dürfen, rät ihr nur zur Vorsicht und verlässt sie mit einem verständnisvollen Wort über die Torheit der Liebe.

Wie aber verwandelt sich dieser Mann! Während andere Vorgänge auf der Bühne dargestellt werden, muss sich in Leonato der Umschwung von aufrichtiger Verehrung für Lucinde zu toller Leidenschaft vollzogen haben.[208]) Denn beim ersten Wiederauftreten finden wir ihn so verändert, dass alles Mitleid, mit dem wir vielleicht eine unglückliche Liebe zu der halbgeistlichen und darum unerreichbaren Spitalleiterin angesehen hätten, schwindet, sowie Leonato seine schimpfliche Rede an Lucinde beginnt. Was gibt ihm das Recht, die Schuldlose so zu beleidigen? Will er sie einschüchtern, dass er sie Sünderin und Dirne nennt?[209]) Jedenfalls ist es eine seltsame Einleitung zu der gleich folgenden Liebeserklärung und dem Anerbieten: er, der Liebling des Herzogs, der vornehme Mann, der Ritter wolle sie aus ihrem ärmlichen Leben emporheben, wolle ihr Diener sein. Lucindens Verteidigung bringt ihn noch mehr auf. Ihm scheint ihre Kasteiung widersinnig, und deshalb glaubt er ihr nicht.[210]) Noch einmal fleht er um Erbarmen; in inniger Liebe bittet er sie ihn zu heilen, ihm diese Wohltat zu tun, mit leidenschaftlichem Hinweis auf ihr selbstgewähltes Amt. Doch auch diese Bitte ist vergebens, umsonst die Frage, ob sie nicht Mitleid hege für seine Qual. Da bricht ein Strom von Beleidigungen aus seinem Mund. Er will sie nur kränken, vor sich selbst dies edle Bild in den Staub ziehen, und wird selbst das Opfer seiner Lügen. Mehr und mehr überredet er sich von ihrer Schuld; jedes Wort der Abwehr treibt ihn zu weiteren Erfindungen, und als Lucinde zornig und angewidert von diesen elenden Beschimpfungen ihn allein lässt, ist sein Racheplan fertig: Da nichts geholfen hat, nicht Drohungen, nicht Versprechungen, trotzdem sie doch ein Weib ist[211]), wird Hass, in den sich die Liebe verkehrt hat, sie besiegen.

Die Szene ist eine der psychologisch interessantesten des Dramas. Mir scheint, als hätte eine weniger schroffe Form der Ablehnung den liebetollen Leonato zu einem getreuen Diener Lucindens machen müssen. Er wartet ja nur auf ein freundliches Wort. Da es ausbleibt, da jeder neue Versuch Lucinden umzustimmen mit Hohn beantwortet wird, muss Leonato zum wirklichen Bösewicht werden. Seine ersten rohen Worte sind nur Plumpheiten, die den Stempel der Erfindung deutlich an sich tragen und auch dem Hörer als bewusste Lügen erscheinen, berechnet, als Lügen zu wirken. Allmählich erst gewinnen die Beleidigungen Form, und das Ende ist Hass aus gekränkter Liebe, der das ganze weitere Verhalten Leonatos bestimmt, zuerst seine Heuchelei. Denn als der Herzog sein Erstaunen äussert, dass gerade an Lisardas Pforte das Kind ausgesetzt ist, erklärt Leonato das Aussergewöhnliche durch die allbekannte Mildherzigkeit der Pilgerin.[212]) Er bleibt ruhiger Zeuge des Dialogs zwischen ihr und dem Herzog, dessen Nachricht von Lisardos Tod Lucinden die Besinnung raubt, um dann ihr auffallendes Interesse für alle Kunde von dem Herzogssohn, das er herausgefunden hat, in seinem Sinne auszubeuten. Seine Rache hat leichtes Gelingen, weil der zum Misstrauen neigende Herzog der Anschuldigung sofort glaubt, die auf dem Zettel vom Halse des Säuglings geschrieben ist. Der freudige Ausruf Leonatos über den geglückten Anschlag ist wenig schmeichelhaft für den Herzog. Zum Schluss erfahren wir noch, dass Leonato sich bereit erklärt hat, für die Richtigkeit seiner verleumderischen Aussage im ritterlichen Zweikampf einzustehen, und dieses Zeichen von Mut erfreut uns, wenn auch Leonato sich sagen konnte, dass Lucinde kaum einen Ritter als Verteidiger finden würde. Er will beim Urteil Lisardo nicht als

annehmbaren Partner anerkennen, weil er in dem Perser keinen christlichen Ritter vermutet, nicht notgedrungen aus Feigheit. Feige scheint er erst, als er zitternd verspricht, seinen Verrat blutig zu büssen und demütig seine Schuld bekennt. So wird ihm verziehen. Der Zuschauer aber verzeiht ihm diese Inkonsequenz nur, weil die Komödie zu Ende sein muss.

Die letzte der charakteristischen Figuren des Stückes ist Bruder Crispín, der Spassmacher. Er ist Krankenwärter an Lucindens Hospital. Er verehrt seine Herrin und gehorcht ihr, trotz der spassigen Randbemerkungen, die all sein Tun begleiten, und wenn er nicht auf sie hört und sie mit seinem Geschwätz vor Prinzess Amatilde und vor Herzog Carlos in Verlegenheit bringt, so geschieht es, um dem Hospital eine Gabe zuzuwenden. Crispín möchte Lucindes allzufrommes Leben, ihr Geisseln und Fasten tadeln. Aber seine Erzählung davon reisst den Herzog zur Bewunderung hin. Leonato erfährt zu eigenem Schaden, dass der Dummkopf nicht auf den Kopf gefallen ist; er muss sich sagen lassen, wie hoch Crispín sein eignes Amt über das Palastleben stellt, wie ein Tölpel die elende Höflingsart durchschaut.[213]) Crispíns Empörung gegen die Verleumder Lucindens beweist die durchaus vornehme Gesinnung des Bruders, und die Gegenwart des Herzogs stört ihn nicht in der Äusserung seiner Meinung. Voll Mitleid nimmt er sich des Findelkindes an[214]), für das sogar die fromme Lucinde kein Mitgefühl zeigt, und als wäre er ein echter Ritter, will er seine Heilige verteidigen. Er findet beherzigenswerte Worte, die zur Geduld, zum schweigenden Ertragen des gottgesandten Leides mahnen[215]), Worte, die auf fruchtbaren Boden fallen. Denn bald finden wir Crispín in trotziger Wut, weil der Ruf des Spitals durch die Verleumdung gelitten hat, während Lucinde Ruhe

predigt. Er will durchaus den schuftigen Leonato umbringen. Zum Glück wird sein wüstes Reden unterbrochen; das Geschenk des Unbekannten, in dessen Namen die Salzfässer übergeben werden, weckt seine gute Laune wieder, so dass er die lustigsten Witze macht.[216]) Doch gewinnt der Ernst die Oberhand, sowie jemand — es ist der Hauptmann, der Lucinden zum Herzog holt — die Ehre der Oberin angreift: da beschwört er die Fremden, die Perser, deren Interesse an den internen Angelegenheiten des Hospitals er doch gar nicht vermuten kann, an ihre Engelsreinheit zu glauben.[217]) Natürlich muss der offizielle Hanswurst noch zuguterletzt sein Schelmenstückchen anbringen. Er bittet, dass man ihn den Schuft, den Leonato, hängen lasse. Lucindens Grossmut, die ihn dieses Vergnügens beraubt, gefällt ihm nicht. Ich fürchte sogar, sein Glaube an sie erhält dadurch einen heftigen Stoss; wenn einer ungestraft Heilige lästern darf: was verbürgt dann das Dasein eines gerechten Gottes?

Im Laufe des Dramas sind noch einzelne Menschen auf die Bühne gekommen, denen die nötigen Dienerrollen zugeteilt worden sind. Von ihnen haben zwei individuelles Gepräge. Der Page Roselo, dessen Klugheit Prinzessin Lucinde so weit vertraut, dass sie ihm mit dem Auftrag an den Liebsten sogar sein Liebespfand, den kostbaren Ring, anvertraut, macht dieser guten Meinung Ehre. Als aufmerksamer Zeuge hat er die erste Unterhaltung der beiden Freunde verfolgt; er hat gehört, wie Lisardo sich bereit erklärt, trotz seiner Liebe hinter Enrique zurückzutreten. So überschüttet er den Günstling seiner Herrin mit Vorwürfen, warnt ihn vor Untreue, macht ihm moralische Vorschriften, in einem so überlegenen Tone, dass der arme Lisardo gar nicht weiss, wie er sich recht entschuldigen kann. Erst als Roselo

sich von der Vertrauenswürdigkeit des Ritters überzeugt hat, entledigt er sich seines Auftrages und will nun alles tun, um beiden Liebenden zu helfen.

Der Matrose Roberto[218]) ist der zweite, der sich aus der Zahl untergeordneter Personen hervorhebt. In La Rochela hat er sich mit Enrique eingeschifft, und da sie schiffbrüchig an der provenzalischen Küste landen, ist er es, der seinen Herrn mit zwingenden Gründen überredet, den Ring zu versetzen.[219]) Ausser von dieser praktischen Seite lernen wir Roberto noch als Philosophen kennen. Er begreift nicht das Verhalten des verliebten Enrique, der beständig sein will, wo doch das Meer ihm das Bild der Unbeständigkeit vorführt.[220]) Einen Herrn zu verlassen, von dem er als bestes ein Grab in der See erwarten könne, scheint ihm kein Vergehen; daher sein Wunsch, den Edelstein zu eigenem Nutzen zu verkaufen. So kommt Roberto in Unterhandlung mit Leonato und dem Herzog, und nach der ersten Beschuldigung, die er mit Humor von sich weist[221]), geniesst er freudig die Sonne der Gnade. Gern erzählt er, was er weiss, von Enrique. Jedes Wort klingt wie eine Bestätigung der Vermutung, dass Lisardo heimgekehrt sei. Als Enriques Erscheinen der Freude des Herzogs und Robertos Glück ein Ende macht, verlässt ihn nicht die philosophische Ruhe. „Seht! So vergänglich sind der Erde Güter!“[222]) Das ist der ganze Nachruf für die kurze Herrlichkeit. Und als er eingekerkert wird, anerkennt er die Gerechtigkeit des Schicksals, das ihn für seine Habsucht bestraft.[223]) So kurz das Auftreten Robertos ist, so amüsant ist seine Rolle.

Es liegt eine besondere Kunst in Lopes Art, diese Beifiguren auszustatten, so dass sie für die kurzen Augenblicke, die sie auf der Bühne stehen, unser Interesse erregen: als hätte er jedem Schauspieler, dem solche kleine

Rolle zufiel, Gelegenheit geben wollen, seine Darstellungskunst zu zeigen. Denn sogar die verschiedenen Hauptleute — einer in Neapel, einer beim Sultan, der letzte in Aguas Muertas — können, so skizzenhaft sie auch nur angedeutet werden, als einzelne Typen aufgefasst werden. Der Italiener, der zweimal Ruhe gebieten muss, weil der König naht, und mit soldatischem Ton die beiden Gegner Enriques im Gartenkampf nennt, die er kurzweg als Mörder bezeichnet, findet plötzlich Worte erstaunlich kunstvoll verzögernder Art, wo es gilt, den König das Verschwinden Lucindens wissen zu lassen. Noch deutlicher wird die Fertigkeit Lopes bei dem maurischen Hauptmann. Er muss Amurates rufen; der Sultan befiehlt ihm, ihn sofort zu enthaupten. Da wagt der Hauptmann die Frage: „Was bedeutet das?“ Ein Wink Lisardos: „Schweig, Bruder“, und der Befehl wird nach Wunsch vollführt, die Ausführung gemeldet: „Schon liegt der treulose Amurates leblos in deinem Gemach.“ Man könnte hiernach das Verhalten dieses Soldaten in jeder Lage sich vorstellen. Der dritte Hauptmann hat den Auftrag, Lucinden gefangen vor den Herzog zu bringen. Stolz auf dieses Amt, im Bewusstsein der moralischen Unantastbarkeit, das ihm die soldatische Würde verleiht, zeiht er hochmütig die Beklagte der noch unerwiesenen Schuld, die noch verächtlicher sei, weil sie vorher so hoch gestanden hat. Mit der gleichen stolzen Geschwätzigkeit — ist er doch der Eingeweihte, und die beiden Perser, die er im Hospital angetroffen, wissen nichts — teilt er den Fremden geschwind alle Neuigkeiten mit und eilt dann fort, Lucinden und Crispín mit sich führend. Vor dem hohen Gerichtshof gibt er kund, wer die beiden Fremden sind, wieder mit naivem Stolz, dass niemand sonst Bescheid weiss.

Der Vollständigkeit wegen sei noch der Diener

Cristeo erwähnt, der dem Herzog die Ursache des Auflaufs vor dem Palast erklärt: man bringt dem Fürsten lebendig den ungeheuren Fisch, den an jener Küste seltsamen Fang. Ausserdem tritt noch Amatildes präsumptiver Gemahl, der Herzog von Ferrara, auf die Bühne. Sein Zurücktreten vor Enrique, dem mächtigen Prinzen von England, ist schon erzählt. Es bleibt nur zu sagen, dass er wie alle Anwesenden der Schlussszene erstaunt ist über die wunderbaren Begebnisse, die sich vor ihm abspielen.

Alle Gestalten dieser Komödie zeichnen sich durch eine Lebendigkeit und Wahrheit aus, die im älteren spanischen Theater, das allzu viel mit stehenden Figuren arbeitet, nicht oft zu finden ist. Gleichwohl sieht man, dass ein junger Meister sich an dieses Werk gemacht hat. Er malt die Charaktere besonders durch Situationen, selten durch Reflexion. Auch wo im Drama einer über den anderen urteilt, geschieht es zumeist durch Darstellung seiner Handlungsweise. Das reflektierende Element beschränkt sich auf einige kurze Monologe, von denen später die Rede sein wird.

Doch hat der junge Lope de Vega in der Wahl des Stoffes einen Meistergriff getan. Das spanische Theater ist, wie von den modernen sonst nur das englische, aus rein nationalen Elementen und Bedürfnissen hervorgegangen. Daher musste ein Gegenstand, der jedem Publikum bekannt war, Interesse erwecken; musste besonders die dramatische Behandlung eines der beliebtesten Bücher überall mit Freude begrüsst werden. Allerdings erforderte die erfolgreiche Dramatisierung eine genaue Kenntnis des damaligen Theaters und der damaligen Bühnentradition. Durfte doch, gerade weil das Theater populär war, nichts ausser Acht gelassen werden, was von früheren Bühnendichtern und von

Lope de Vega selbst in seinen früheren Werken als Gesetz aufgestellt worden. Die Technik des dramatischen Aufbaus hat sich für Spanien gerade in jener Epoche stabilisiert. Die Drei Diamanten sind ein Exempel für die noch fehlerhafte Art, wie Lope de Vega in seiner Jugend Dramen gebaut hat. Da hier die Quelle vorliegt, lässt sich das Gewollte der Technik mit verhältnismässiger Sicherheit bestimmen. Bevor dieser Versuch gemacht wird, möchte ich daran erinnern, dass Lope de Vega mit unglaublicher Schnelligkeit gearbeitet hat. Vieles, was ich als beabsichtigt hinstelle, hat der Dichter mit sicherer Intuition ohne langes Nachdenken geschaffen. Das gilt von der Darstellung der Charaktere wie von der Technik des Aufbaus.

Ich will in den folgenden Ausführungen keine vollständige Entwickelung dieses Aufbaus geben, sondern nur die Punkte behandeln, wo der Vergleich der Komödie mit dem Volksbuch sich aufdrängt.

Die Exposition der Handlung ist mit meisterlicher Sicherheit gegeben.[224]) In ganz kurzer Zeit ist der Zuschauer über das Notwendige orientiert: wir sind in Neapel, am Schluss grosser, ritterlicher Wettkämpfe, deren Ergebnis der Sieg des unbekannten Ritters ist, und dieser Sieg macht ihn zum willkommenen Eidam des Königs, wofern er nur seinen Namen sagt. Eine so rasche Einführung in die örtliche und zeitliche Umgebung — Neapel und die Blütezeit des Mittelalters — und in einen Teil der Vorgeschichte ist erfreulich. Die männlichen Hauptpersonen sind auf der Bühne und zeigen sich alsbald in der Verschiedenheit ihrer Charaktere; jedes Wort, das in den ersten Szenen fällt, zielt auf den Besitz Lucindens. So wird unser Interesse gleich von Beginn auf die rechte Bahn geleitet. Die Heldin tritt auch bald auf, und damit ist die Einleitung vollendet.

Soweit die Vorfabel den Helden persönlich betrifft, wird sie erst gegen Ende des ersten Aktes dem Hörer mitgeteilt, in der schon mehrfach erwähnten Szene zwischen Lisardo und Lucinde, bei der ich an dieser Stelle etwas verweilen will. Soden und Grillparzer, auch Farinelli (p. 97 ff.) haben von ihrem Reiz gesprochen. Grillparzer sagt sogar: „Ich zweifle, ob das ganze Gebiet der Poesie etwas so Naturwahres und unaussprechlich Süsses aufzuweisen hat." Menéndez y Pelayo rühmt sie nach Grillparzers Vorbild, der sie der Eingangsszene zwischen Prospero und Miranda in Shakespeares Sturm vorzieht und ihr in „des Meeres und der Liebe Wellen" (4. Aufzug) ein Seitenstück hat geben wollen.[3]) Ein zwiefacher Zauber ruht über dieser Szene: die anmutige Sprache Lisardos, der seiner Erwählten die Geschichte vor der Fahrt nach Italien erzählt; weit ausholend, jede Einzelheit erwähnend, mit offenen und heimlichen Schmeichelworten, zögert er, Lucinde selbst in den Rahmen seiner Erzählung zu bringen, bis er sie endlich nennt, der Schönheit Sonne, und nun jeder Laut sich an sie wendet — denn die Verse, die den Abschied von der Heimat schildern bis zum Turnier in Neapel, hasten zu ihr zurück und bleiben dann bei der Schlummernden; und die müde Lucinde, die schlafbefangen lauscht, die Müdigkeit bannen will und aus dem Schlaf auffahrend beweisen, dass sie noch wachgeblieben — das ist ein wundersames Gespräch, so bezaubernd poetisch, wie es nur einem echten Dichter gelingt. Besonders erfreuend wirkt noch die Fähigkeit, die feinsten Regungen der Menschenseele volksmässig zu malen. Lope hat den Ton der alten Romanzen gefunden, ohne eine Spur der stolzen, fast hochmütigen Art, in der viele spanische Lyriker der damaligen Zeit Gefühle der Liebe wiedergaben.

Der lebhafte Gang der Eingangsszenen lässt auf ein

lebhaftes Tempo der Handlung schliessen. Aber oft versagt diese wünschenswerte Raschheit der Abwickelung. Das veranlasst, wie Menéndez y Pelayo bemerkt hat, die Einfügung der Szenen, in denen Enrique, Celima (Menéndez y Pelayo bezeichnet sie irrtümlich als Schwester des Sultans), Leonato die Handlung leiten. Menéndez y Pelayo tadelt überhaupt die Einfügung dieser Personen; sie komplizierten nur das Drama, dem die Legende genügend Stoff gegeben hätte. Mir scheint aber, dass die Einheit der Handlung nur wenig gestört ist. Denn alles Dargestellte zielt auf die Vereinigung der Helden oder gibt die Hindernisse an, die sie zu trennen suchen. Zu tadeln ist nicht das Hineinweben der neuen Gestalten in das alte Gewebe des Volksbuchs, sondern vielmehr, dass nach dem erregenden Moment der Flucht, die plötzlich eintretend über das Schicksal der Helden entscheidet, der Höhepunkt des Dramas zweigipfelig ist: das Geschick des Liebespaares greift nicht mehr in einander, jeder lebt für sich. Lisardo ist gefangen beim Sultan, und Lucinde nimmt, eine freiwillige Gefangene, klösterlichen Wohnsitz in Aguas Muertas. So könnte es ungemessene Zeit bleiben, wenn nicht auf der einen Seite Celimas, auf der anderen Leonatos abgewiesene Werbung und die Drobungen der Abgewiesenen das tragische Moment hineinbrächten. Das Interesse würde grösser sein, hätte nicht gerade an diesen Stellen Lope de Vega die Wirkung durch die zahlreichen kleinen Szenen abgeschwächt. Die letzte Spannung wird mit den Mitteln der echten Tragödie erreicht: wir fürchten, dass Lisardo zu spät kommt, dass schon vorher das Gottesurteil für Leonato gegen Lucinde spricht; fürchten auch bis zum letzten Augenblick, Enrique werde auf den Lohn seiner Treue verzichten müssen.

Die Einheit der Zeit ist natürlich nicht gewahrt

worden. Pinciano hatte in seiner Poetik den Komödien drei Tage für die Dauer ihrer Handlung gegönnt, aber hinzugefügt, dass eine mindere Zeitdauer höheren Wert verleihe, da ja bei aller poetischen Nachahmung Wahrscheinlichkeit die Hauptsache sei. Aber Lope und seine Zeitgenossen kehren sich selten daran. Im vorliegenden Fall musste Lope de Vega sogar, wenn er sich an die Quelle halten wollte, grosse Intervalle zwischen die einzelnen Ereignisse legen. Das Volksbuch gibt an Zeitangaben die Dauer des Aufenthaltes der Turniergäste in Neapel, sechs Tage vor und fünfzehn Tage nach den Kämpfen[136]); es lässt Peter zu Magelone sagen, er sei schon lange Zeit (gran tiempo) um ihretwillen fern von der Heimat; ein volles Jahr nach seiner Gefangennahme kann er griechisch und maurisch, und der Pilgerin Magelone erzählt die gute Frau: seit wohl zwei Jahren sei Peter fort. Später heisst es bei der Einleitung zu Peters Bitte um Urlaub, dass er „nach langem Aufenthalt“ am Sultanshof seine Sehnsucht kundgibt. Neun Monate weilt er dann in Crapona, und als er schliesslich bei der Geliebten anlangt, muss er wegen seines Gelöbnisses einen Monat unerkannt dort verweilen. Rechnet man nach, so kommen annähernd drei Jahre heraus vom Beginn der Erzählung bis zum Hochzeitsfest. Im Drama ist die Dauer kaum minder lang. Die erste sichere Angabe macht Lisardo seinem Freunde, als er ihm den Ring gibt (I 8. 368): die zwei anderen habe er kaum drei Monate nach dem Auszug aus seinem Vaterhause verschenkt. Amurates besitzt den Sklaven etwa zwei Jahre (II 4. 1270), ehe er ihn dem Sultan vorführt, eine Tatsache, die Lisardo bestätigt (II 5. 1430). Vor zwei Jahren, erzählt auch Leonato dem Roberto (II 9. 1697), habe der Herzog seinen Sohn verloren. In derselben Szene berichtet Leonato (II 10. 1806), dass

die Heilige, die Pilgerin seit zwei oder drei Monaten dort lebe. Dann erbittet Enrique einen Monat Frist, um Lisardo zu finden (II 13. 2102), und diese Zeit läuft vor Ende der Komödie ab. Zuguterletzt sagt Lucinde noch (III 8. 3042): „so viele Jahre habe sie Lisardo erwartet.“ Die Verteilung der Zeit ist etwas verschieden. Aber schliesslich ist das Gesamtergebnis gleich; denn Lisardo muss nach der Beseitigung von Amurates eine geraume Zeit als Günstling des Sultans gedacht werden. Lope legt zwischen den ersten und den zweiten Akt zwei volle Jahre, während deren Lucinde ihre grossen Pilgerfahrten bis nach Jerusalem gemacht und Lisardo im Kerker Tag und Nacht nur seiner Liebe nachgetrauert hat. Innerhalb des 2. Aktes ist vor der 7. Szene eine Pause von 2 oder 3 Monaten. Mindestens ebenso viel später liegt die 11. Szene (zwischen Celima und ihrem Vater) und ein nicht zu kleines Intervall trennt die 12. von der 10., die im gleichen Lande spielen. Der 2. und der 3. Akt folgen auch nicht unvermittelt aufeinander. Denn bald langt Enrique in Persien an, der eben erst in der Provence befreit wurde. Die 3. und 4. Szene können, räumlich getrennt, zeitlich zusammenstossen. Von der 5. Szene bis zum Schluss läuft die Handlung lückenlos wie im ganzen 1. Akt; denn die Reise von der Insel Saona nach Aguas Muertas dauert bei Lope sicher nicht lange. Solche Pausen wie in dieser Komödie sind häufig in Lopes Werken. Ja, er scheut sich nicht vor weit grösseren zeitlichen Lücken. In La fuerza lastimosa liegen acht Jahre zwischen dem 1. und 2. Akt. Zwar schwanken die Angaben im Stück von 2 zu 8 Jahren; aber der im 1. Akt noch nicht geborene Don Juan wird im 2. Akt stets als siebenjährig bezeichnet. In Las paces de los reyes y la judia de Toledo ist im 1. Akt Alfonso 11 Jahre alt, im 2. heiratet

er, mindestens 15jährig, Leonor, Prinzessin von England, während im 3. Akt, obschon scheinbar nur geringe Zeit verflossen ist, beider Sohn bereits sieben Jahre zählt. Im Mayorazgo dudoso liegen sogar 20 Jahre zwischen dem 1. und dem 2. Aufzug.[225]) Diese Freiheit tadelt auch Cervantes, der den raschen Wechsel der Zeiten und Örter rügt, ohne jedoch dabei auf Beachtung der Einheiten zu dringen.

Die Einheit des Orts zu verlangen, wäre auch in der ganzen Epoche von Dichtern und Zuschauern als unbilliger Zwang abgelehnt worden. Half doch die Phantasie die Räume überbrücken, und dass aufeinanderfolgende Szenen in verschiedenen Erdteilen spielten, erschien nicht überraschend. Ein Publikum, dem Hölle, Erde und Himmel ohne zeitliche Schranken vorgeführt wurden, konnten grosse irdische Entfernungen, deren tatsächliche räumliche Entfernung sich kaum jemand klar machte, nicht stören. So ändert Lope wenig an den geographischen Feststellungen des Volksbuchs, aber wo er ändert, vereinfacht er. Der erste Akt spielt in Neapel und seiner nächsten Umgebung. Verschiedene Gemächer des Königspalastes[226]) — ein Saal, der Garten — und endlich Waldgebirge am Meer. Im 2. und 3. Akt ist häufiger Szenenwechsel. Erst (II 1—3) Aguas Muertas, vor dem Wirtshaus und dem begonnenen Hospitalbau; dann (II 4—6) sind wir im Palast des Sultans und kehren (II 11) dorthin zurück, nachdem Enriques Landung uns wieder in Lisardos Heimat geführt hatte (II 7—10). Vom Sultan geht es zum Kerker Enriques in Aguas Muertas, und dort schliesst der 2. Akt (II 12 und 13). Lope wollte dieses Hin und Her nicht vermeiden, weil er wünschte, dass der Zuschauer jedesmal zwischen die getrennten Szenen am gleichen Ort längere Fristen einschiebe. Auch im 3. Akt müssen wir zweimal die Provence ver-

lassen, das erste (nach III 1), um in Persien Zeuge von Lisardos Machtstellung und dem Wiedersehen der Freunde zu sein (III 2 und 3), das zweite (nach III 4), damit die freiwillig getrennten Freunde sich auf Saona wiederfinden und gemeinsam die Heimreise beenden können (III 5 und 6). Dann bleiben wir (III 7—9) in Lisardas Hospital, bis der Schluss alle, die gerade im Spital sind, zwingt, sich im herzoglichen Thronsaal mit den übrigen Darstellern zu vereinigen.

Der Dramatiker hat also verschiedene Tatsachen übergangen, um relativ einfacher zu gestalten. Er lässt den Beginn der Handlung erzählen und fängt in Neapel an; Lucindens Pilgerfahrten nehmen in den Berichten einen grossen Umfang an — ihr bleibt kein Wallfahrtsort mehr zu besuchen übrig —, während das Volksbuch Rom nur nannte und wirklich den Leser an den Bussübungen in Rom teilnehmen liess. Ihr kurzes Weilen in Genua erwähnt Lope so wenig wie Lisardos neunmonatlichen Aufenthalt in Crapona. Der Wechsel der Szenerie ist in der Komödie ebenso naiv wie im Volksbuch, das von Zeit zu Zeit ein Kapitel schliesst mit: Dejemos agora de hablar de Pierres y tornemos a Magalona — oder umgekehrt — und dann in der Geschichte des anderen, Peters oder Magelones, da fortfährt, wo es einige Kapitel zuvor stehen geblieben.

Die Szenenverknüpfung ist durchweg locker, wie aus dem örtlichen Wechsel erhellt. Es ist in den zwei letzten Akten ein Hintereinander, kein Eingreifen ineinander. Hier ist ein starker Fehler in der dramatischen Komposition. Lope de Vega hätte wohl sicher verstanden, die einzelnen Auftritte wechselweise in Beziehung zu einander zu bringen. Doch hat sein Können vielleicht vor dem Respekt gegenüber der Überlieferung Halt gemacht. Ausserdem hindert ihn die Art seiner hinzuerfundenen Nebenhandlung.

Ich komme noch darauf zurück. Von den alten Regeln Pincianos: jede Person solle nicht mehr als einmal in jedem Akt auftreten (allerdings dachte er an fünf Akte), damit sie nicht durch zu häufiges Erscheinen ermüde, und es sollen nie mehr als vier Personen auf der Bühne sein, von denen die vierte dann stumm sein müsse (cf. Schack I 306), hat Lope fast immer die zweite, fast nie die erste beachtet. Ihm liegt wenig an diesem regelmässigen Aufbau. Aber er bestrebt sich, aus jeder Szene ein scharf umrissenes Bild zu machen, das an sich schön und, im dramatischen Sinne, erfreulich ist. Eine eigentümliche Stellung nehmen in dem Gefüge der Komödie die Berichte und die Monologe ein. Nicht alle Berichte fördern die Handlung oder geben dem Hörer neuen Aufschluss über Geschehenes. Oft wird erzählt, was sich vor unsern Augen abgespielt hat, ein Fehler, den Lope auch sonst oft zeigt: so im 2. Akt von El Mayor Impossible beim Bericht Lisardos — Klein rügt ihn als „einen Verstoss gegen die dramatische Technik, den aber das Ritual des spanischen Dramas sanktioniert" (X 42) —, so in La hermosura aborrecida, wo der greise Arnaldo, der Vetter der totgeglaubten Doña Juana, dieser, die als Arzt verkleidet vor uns steht, nochmals ihre ganze Geschichte erzählt.

Die Monologe sind verhältnismässig kurz und handeln fast alle von Liebe, unglücklicher Liebe sogar, und die Enriques von Freundschaft. Sie fördern fast nie die Handlung, indem sie etwa durch Reflexion den Sprechenden zu einem Entschluss bestimmen, sondern geben nur den Ausdruck seiner jeweiligen Stimmung. Auch Lisardos Monolog auf Saona (III 5), der nicht von Liebe spricht, macht keine Ausnahme. Die drei Monologe des 1. Aktes im Garten, wo jeder der Ritter nach seiner Weise über die Liebe spricht, bilden eine eigenartige Begleitung

zu der Liebesszene, die man sich hinter den Kulissen zwischen Lisardo und Lucinden vorstellen muss. Nur Robertos Monolog ist anderer Art. Er fördert die Charakteristik dieses aufrichtigen Spitzbuben und leitet das kommende Begebnis ein. Auch Enriques Geständnis seiner Herkunft (II 13), monologisch gedacht und von Amatilde belauscht, wirkt mitbestimmend auf die Aktion des Dramas. Durch ihn schliesst der 2. Akt wie der erste mit einem Fragezeichen; wir wissen beim Fallen des Vorhangs so wenig, ob Enrique ungestört fortkommen, innerhalb Monatsfrist Lisardo finden und mit ihm wiederkehren kann, wie wir nach der Bauernszene wussten, ob Lucinde und Enrique, die einander nahe sind, sich treffen werden: eine naive Art, die Spannung auf den folgenden Akt zu wecken. Besonders der erste Aufzug zeigt deutlich das Beabsichtigte dieses Vorgehens. Denn im Verlauf des Stückes ist keinerlei Anspielung darauf, dass Enrique die Flüchtlinge fast erreicht hätte. Der Abschluss des 3. und letzten Aktes ist so, dass die Tugend belohnt wird, das Laster seine Strafe erhält. Cervantes' Forderung eines direkten moralischen Zwecks der Komödie wird demnach hier erreicht. Denn die Entlarvung des offiziellen Bösewichts Leonato ist Strafe, trotzdem Lucinde ihm grossmütig das Leben lässt.

Lope de Vega gibt keineswegs immer einen innerlich gerechtfertigten, versöhnlichen Schluss. In Los donayres de Matico sind wir geradezu empört über die Leichtfertigkeit der Helden, eines Liebespaars, die einander durch das ganze Stück suchen und schliesslich jeder mit einem anderen zufrieden sind. In dem berühmten Rey Bamba wird die Ungerechtigkeit des Schlusses nur dadurch motiviert, dass ein anfangs gestelltes Horoskop sich erfüllen muss. Darin liegt die ganze „poetische Gerechtigkeit“ des Dramas.

Die Technik in den Drei Diamanten entspricht in allem der spanischen Dramatikerpraxis in Lope de Vegas Jugendzeit, als er sich noch nicht enthalten konnte, alle Erfindungen seines reichen Geistes in möglichster Fülle auf die Bühne zu bringen. In späteren Jahren weiss er diesen Reichtum nutzbringender zu verwerten. Menéndez y Pelayo vergisst bei dem Tadel, mit dem er Lopes Einfügungen in die Begebnisse der alten Legende bedenkt, dass die spanische Bühne jener Zeit in jedem Stück nicht nur eine Haupthandlung abwickelt, sondern parallel dazu eine zweite Handlung verlangt. Das Parallelschema ist zum Gesetz geworden. Ob nun, wie in der Celestina, bei den Dienern sich grotesk die gleichen Leidenschaften abspielen wie bei den Herren — ein sehr häufiges Motiv spanischer Dramatiker —, oder ob zwei Freundinnen, zwei Witwen, zwei nicht mehr junge Männer gleiche oder auch direkt entgegengesetzte Ziele verfolgen; gleichviel, dieses Gesetz herrscht überall, und Lope wollte sich selbst zugunsten eines allbekannten Stoffes ihm nicht entziehen. Er hängt gerade in dieser Komödie so fest an der Überlieferung, dass nur ein Zwang, eben der der Bühnentradition, ihn veranlasst, den Stoff zu erweitern. Er fügt die Parallelhandlung ein, die Enrique zum Mittelpunkt hat. Hier liegt Lopes Fehler. Er ersinnt kein Gegenspiel, wie wir es bei Shakespeare und in den Dramen der deutschen Klassiker stets und anderswo auch bei Lope de Vega finden, sondern die beiden Helden, Lisardo und Lucinde, werden durch äusserliche Ereignisse getrennt, nicht durch eine gegnerische Macht. Celimas und Leonatos Versuche stören jeden der Liebenden einzeln, doch nicht das Ziel, das beider Vereinigung will. Um die Legende zu einem wirklichen Drama zu machen, hätten die äusseren Hindernisse zu inneren umgebildet werden müssen. Ich glaube, der Herausgeber von

Lopes Komödien irrt sich, wenn er die Magelonensage an sich für genügend dramatisch hält, ohne jedes neue Beiwerk. Was Dramatisches an ihr ist, hat Lope im 1. Akt alles gegeben, und gut gegeben. Der Rest reichte eben nur hie und da zu einzelnen dramatischen Szenen, die Lope nicht einmal vollständig benutzt hat. Denn mir scheint, als hätte die Erkennungsszene am Schluss des Volksbuchs sich dramatisch recht wohl verwerten lassen.

Parallel zu der Haupthandlung läuft also die Geschichte Enriques, wie er, der seinen Namen verschweigt gleich Lisardo, durch die Liebe einer jungen Fürstin ausgezeichnet wird, wie er gezwungen ist sie zu verlassen und, in Gefahr sie für immer zu verlieren, im letzten Augenblick das Ziel seiner Wünsche erreicht. Parallel verlaufen die Werbungen Celimas und Leonatos, die beide das böse Element in der Komödie darstellen sollen, beide verliebt in sozial scheinbar unter ihnen stehende Menschen und deshalb umso mehr über die Abweisung empört. Ähnlich verhält es sich mit der Stellung der Fürstendiener an den beiden Höfen, während das Verhalten des Sultans zu Lisardo im Gegensatz steht zu dem des Herzogs Lucinden gegenüber. Das Vertrauen des Sultans in seinen Günstling kann seine einzige Tochter selbst nicht erschüttern; der Herzog jedoch glaubt sogar einer anonymen schriftlichen Verleumdung. Auch die Charaktere der beiden Liebespaare sind nach dem Parallelschema gezeichnet. Lucinde und Lisardo überlassen sich nach einem grossen impulsiven Aufschwung ihres Wollens dem Willen des Schicksals. Sie handeln nicht um zu siegen. Amatilde dagegen und Enrique sind tatkräftig, gewillt zum Glück und beide von grossem Opfermut. Allerdings konnte Lope bei der Gestaltung dieser beiden seinen Intentionen frei folgen; bei den Helden band ihm die Überlieferung die Hände.

Die Verwendung des Eifersuchtmotives ist das zweite Zeichen von der unbedingten Heeresfolge, die Lope de Vega der Bühnentradition leistet. Das Volksbuch bietet keine Möglichkeit für die Auslegung, als hätte Peter oder Magelone je an der Treue des anderen gezweifelt. Aber es gibt keine spanische Komödie, aus der die Eifersucht vollständig verbannt ist, nachdem Lope de Vega selbst sie durch seine Dorotea eingeführt hat. Sie ist ein Teil seines Jugendlebens und hat aus Lopes eignem Leben sich ihren festen Platz im spanischen Theater erobert. So fügt Lope sie auch hier ein, ganz bescheiden zwar, aber doch nicht so, dass man sie übersehen könnte.

Celima ist die erste, bei der uns dieses Gefühl begegnet. Sie äussert ja in deutlichen Worten ihren Liebesneid auf die unbekannte Christin, deren Bild in Lisardos Herzen zu verlöschen ihr nicht gelungen ist. Leonato ist eifersüchtig auf den Unbekannten, dem, wie er zu meinen vorgibt, die Spitalmutter ihre Gunst geschenkt hat, und die Eifersucht verdichtet seinen scheinbaren Verdacht zu der üblen Verleumdung. Zum dritten Mal entbrennt diese Leidenschaft in unserer Komödie, als Lisardo mit grausamer Lüge Lucinde glauben macht, dass ihr Freund die Sultanstochter geheiratet hat. Hier ist die Erregung der Eifersucht gewollt. Kurz vor der Lösung des Knotens — ohne die Lüge wäre schon alles klar — hören wir den Ausbruch von Lucindens Entrüstung, von der Kränkung des liebenden Weibes, und ihr augenblickliches Handeln wird dadurch bestimmt. Mir scheint, als ob sie schon jetzt, bevor sie noch von ihres Vaters Anwesenheit weiss, entschlossen sei, das Geheimnis ihrer Herkunft zu enthüllen. Am meisten überrascht aber die Eifersucht bei Lisardo; eben hat er selbst gelogen, und nun glaubt er fast der Anklage gegen Lucinde, weil sie ja ein Weib sei. Man muss annehmen,

dass Enrique auf dem kurzen Weg vom Spital zum Palast den Freund von seiner grundlosen Eifersucht auf Crispín abbringt. Denn vor den Fürsten erscheint er als überzeugter Verfechter von Lucindens Unschuld, an der nur der arme Tölpel Crispín keinen Moment gezweifelt hat.

Crispín gehört in seiner Eigenschaft als gracioso zum stehenden Inventar der spanischen Komödie. Diese Rolle, von Lope de Rueda zugleich mit anderen stehenden Figuren eingeführt, ist nicht so stabil wie die italienischen Masken (Schack I 226). Sie fehlte bei den unmittelbaren Vorgängern Lope de Vegas und ist von ihm erst neu geschaffen und der gracioso zu dem geworden, der er förderhin ist. Er übernimmt das Beste vom Hanswurst, Tölpel, Einfaltspinsel und furchtsamen Bedienten und wird zugleich satirischer Beobachter (cf. Schack II 250). Eine Krankenwärterrolle wie Crispín hat auch der gracioso Vulcano im Animal profeta des Mira de Amescua (cf. Tobler, Archiv Bd. 100, 295 ff). Er zeigt die gleiche Gutmütigkeit, die gleiche Gerechtigkeit wie dieser und äussert ähnlich seine Wut über die Bösen. Trotz der oft allzu gewagten Witze, der derben Redensarten, der scheinbaren Unempfindlichkeit gegenüber den körperlichen Leiden der Kranken ist Crispín gut. Es liegt in seinem Wesen, nur dann seine wirklichen Gefühle zu zeigen, wenn er damit helfen kann. Das alles sind die Merkmale der spanischen Tölpel überhaupt. Sie verkörpern in sich das romantische Element der Komödie, jene seltsame Mischung von Scherz und Ernst. Rennert druckt am Ende seines Buches über Lope de Vega Chorley's Catálogo de Comedias y Autos de Frey Felix de Vega Carpio ab und übernimmt daraus die Notiz zu den Drei Diamanten (p. 535)[227]): This play has no figura del donayre. Auch in der Liste erhält diese Komödie das liegende Kreuz (×)

zum Zeichen, dass kein Grazioso darin spielt und dass es deshalb vor 1600 geschrieben ist. Aber schon das Personenverzeichnis nennt Crispin gracioso, und einige alte Ausgaben, auch die Akademieausgabe, benennen ihn hermano oder enfermero de graciosidad. Dieser Schalk tritt aber erst im 3. Akt auf. Vorher sorgen für muntere Laune und die unentbehrliche Komik zuerst der Page, dann Celia, hinterher Roberto. Interessant ist, dass in den Szenen in Persien sich nicht die leiseste Spur von Humor einschleicht, als wäre am Hofe eines so gewaltigen Herrschers dafür keine Stätte. Die Hauptstellvertreter für den gracioso sind aber die Bauern im ersten Akt. Dass Lope de Vega die Bauern als Stand schätzt, hat er in verschiedenen Komödien gezeigt, am deutlichsten in El villano en su rincón (bekannt in der Bearbeitung von Friedr. Halm unter dem Titel „König und Bauer“) und in dem Doppeldrama Los Tellos de Meneses, wo der alte Tellos stolz sagt: „Los abuelos de dios fueran pastores.“ Dem strenggläubigen Katholiken Lope mussten schon deshalb die Bauern verehrungswürdig sein. Die Stoffwahl von Rey Bamba, der vom Pflug zum Königsthron gerufen wird, spricht auch dafür. Den Bauern werden gewöhnlich verständige und gemütvolle Reden in den Mund gelegt. Das hindert nicht den derben Witz. Wie in dem vorliegenden Drama die Bauern ihrer zwiefachen Rolle, zu belustigen und zu philosophieren, genügen, ist schon besprochen worden.

Zu den stehenden Figuren des spanischen Theaters gehören noch Herr und Diener. Lope de Vega hat diese Gruppe in den Drei Diamanten auch angebracht, wenn auch nicht in der üblichen Form; denn für einen jungen Kavalier, der sich in allem von seinem Diener helfen lässt, war kein Platz. Aber der Idee nach haben wir dieses Verhältnis zwischen dem Sultan und Lisardo

wie zwischen dem Herzog und Leonato. Das Charakteristische jeder solchen Verbindung ist vorhanden: Der Diener ist die massgebende Person, er schlägt alle Massnahmen zu Angriff oder Verteidigung vor, führt sie auch wohl selbst aus; der Herr gibt nur in wohlgesetzten Worten seine Zustimmung. So wird er oft ein Werkzeug seines geschickten Dieners. Am klarsten dünkt mich diese Art der Arbeitsteilung in dem Verhältnis von Enrique zu Lisardo, das vollständig dem eben gekennzeichneten entspricht. Lope de Vega hätte mit grosser Leichtigkeit die Fabel so umformen können, dass Enrique wirklich als Knappe Ritter Lisardos aufträte. Amatilde müsste dann nicht die Tochter des Herzogs, sondern deren Zofe oder eine Dienerin der Herzogin sein, und der meist sehr zierlichen Sprache, deren Enrique sich bedient, hätte unschwer eine komische Färbung gegeben werden können. Die Änderung an dem Überlieferten wäre nicht eben grösser gewesen als sie ist, nur wäre der Ton der Komödie in den beiden letzten Akten etwas heiterer geworden. Ich schöpfe diese Kombination aus Lope de Vegas späteren Dramen, denn das Verhältnis der Freunde ist durchaus analog dem später so oft geschilderten.

Schon Soden hat auf den Mangel innerer Motivierung der Handlung hingewiesen. Meist bestimmen äusserliche Ereignisse die dramatische Aktion, oft allerdings, was Soden nicht zu wissen scheint, weil Lope von seiner Quelle nicht abweichen mag. Schürzung und Lösung des Knotens geschehen durch Schwüre, Träume, Verkleidungen, Zufälle; der innere Grund tritt, wenn einer vorhanden ist, vor dem äusseren zurück, ein Fehler, der, wie Klein (X 402, bei der Besprechung von La fuerza lastimosa) meint, dem spanisch-romantischen Drama überhaupt eigen ist.

Ein an sich unmotivierter Schwur ist Grund zur Verwickelung; doch er stammt aus dem Volksbuch und aus dem alten Brauch, unerkannt zu kämpfen. Mit feierlichem Schwur gelobt Enrique dem Lisardo ewige Freundschaft und gibt damit seinem künftigen Handeln die Richtschnur. Vielleicht ist dies eine Reminiszenz Lopes an sein eigenes Jugendleben, als sein Freund Claudio Conde ihn, den Eingekerkerten, besucht und die Erlaubnis erzwingt, das Gefängnis mit ihm zu teilen, ihn nach der Verurteilung in die Verbannung begleitet, ein Freundschaftsdienst, den Lope ihm später in Valencia vergolten hat. Auch Lisardo verspricht seinem Freunde zu lohnen. Ein Schwur hindert Enrique. dass er dem Herzog seinen Namen nennt, ein Schwur den Lisardo, seinen Vater zu umarmen, ehe nicht Amatilde die Braut seines Freundes ist. Der Edelmut des Sultans hat ihn von dem Versprechen entbunden, Enriques Bürgschaft wieder auszulösen. Lope hat diese Gelöbnisse alle im Sinne des Volksbuchs hinzugefügt; sie sind eine Folge dei Ausgestaltung von Enriques Rolle.

Dagegen ist die Szene der Traumauslegung beim Sultan Cariadeno durchaus nicht volkstümlich erdacht. Zwar erzählt die alte Legende auch einen Traum Magelones, aber der bedarf keiner Auslegung.[17]) Doch schon Amurats Traumbericht führt uns in eine fremde Sphäre: Ein Vogel flog eilends zum Sultanspalast aus Amurats Haus, und seine Zunge ward zum Schwert. Durch die Deutung erwirbt Lisardo den Namen eines zweiten Joseph von Egypten.[228]) Dabei hat sie in ihrem ersten Teil auffallend wenig Bezug auf den Traum: Amurates und sein Haus müsse dem Sultan dienen und ihn lieben, und dieser habe ihm das Schwert seiner Gerechtigkeit anvertraut, nämlich den Oberbefehl über die Flotte, den Amurates siegreich geführt habe. Besser

deutet auf den Traum die zweite Auslegung: dass ein Vogel — Lisardo — aus Amurats Haus zum Sultan flog; dort wandelte sich ihm die Zunge zum Schwert, durch das Amurats Haupt fiel. Fürwahr, eine geistvolle Interpretation, die jedem tyrannischen Herrscher einleuchten muss, besonders da sie die Ergänzung zu der Erläuterung bietet, die Lisardo dem Traum des Sultans gegeben hat, als wäre er, Lisardo, selbst das demütige Lämmchen im Grase, das den Sultan durch sein Geschrei aus den Krallen und Zähnen des meerentstiegenen Drachen befreit. Dieser Meeresdrache ist dann Admiral Amurates, und der von Rosen und Jasmin überschattete Garten, in dem der Angriff stattfindet, der Thron seiner Ahnen, deren Glanz die Sonne verdunkelt. So mischt Lisardo klug Schmeichelei und Anklage. Von Interesse sind dabei die Bemerkungen über den Wert der Träume. Jeder sucht die Angst des anderen zu zerstreuen, damit er die eigene Angst übertöne, bis auf den Helden Lisardo, der stolz das Verbot seines Glaubens verkündet, Traumgebilden zu trauen.

Lope de Vega hat nicht selten in seine Komödien Träume eingefügt. Bisweilen sind sie so geschildert, dass man Visionen zu sehen glaubt, deren jede aber ein Produkt der Hirntätigkeit dessen ist, dem sie im Stück erscheinen. Dem König Alfonso verkörpert sich in La Judia de Toledo das böse Gewissen zu einer Schattengestalt an Raquels Gartenpalast. Alfonso, der Held des Caballero de Olmedo, erscheint sich selbst als sein Geist und Schatten (Akt III), der ihm auf seine Frage wiederholt antwortet: er sei Don Alfonso, und verschwindet. Noch zweimal in diesem Drama tauchen solche Visionen auf. Eine richtige übernatürliche Erscheinung fand ich nur im 1. Akt des Rey Bamba.

Ähnlich wie Lope de Vega in den Drei Diamanten

lässt Mira de Amescua König Nebucadnezar nach einem beängstigenden Traum Wahrsager kommen. Er bestraft sie mit dem Tode, weil sie keine Deutung wissen (in dem Auto: La mayor sobervia humana; cf. Schack II 467). Auch Calderon benutzt mehrfach das Traummotiv.[229])

Ebenso häufig ist das Motiv der Ringe, auch vor Lope de Vega, ganz abgesehen davon, dass ihm hier das Volksbuch vorbildlich gewesen ist.[230]) Schon Alonso de la Vega gibt in seiner Duquesa de la Rosa eine Ringgeschichte. Hier schenkt die Infantin von Dinamarca ihrem Freunde, dem Königssohn von Kastilien, einen kostbaren Ring als Liebespfand, an dem sie ihn später wiedererkennt. Die Art, wie der Ring der Geberin zurückerstattet wird, hat Lope in Los Tellos de Meneses nachgeahmt, wo die als Magd Juana verkleidete Doña Elvira ihren Ring in die Speise tut, die sie ihrem königlichen Vater vorsetzt. Die Lopeschen Komödien Amar sin saber á quien, Las flores de Don Juan, La Estrella de Sevilla haben jede ihre Ringepisode. Zur Gefahr für den Beschenkten werden die Diamantringe ausser für Enrique von England dem Don Jorge in Los Comendadores de Córdova, der diese Gabe mit dem Tode büsst; Felisardo in Los melíndres de Belisa beweist durch den Ring der Belisa seine Untreue; ebenso ist die Rolle des Ringes der Infantin Dionisia verhängnisvoll in La fuerza lastimosa.

Grillparzer beginnt seine Kritik über Los tres diamantes mit: „Diese drei Diamanten spielen nur auf dem Titel eine Rolle, aus dem Stücke könnten sie ebensogut wegbleiben. Zur Verwickelung tragen sie wenig bei, zur Entwicklung gar nichts.“ Das konnte Grillparzer nur schreiben, weil er so wenig wie Soden und Farinelli Lopes Quelle kannte. Der Titel ist mit gutem Fug so gewählt. Wenn Lope nicht Eigennamen zum Titel machen wollte, konnte er keinen besseren finden. Denn

die Ringe überzeugen Lucinden von der edlen Herkunft ihres Freiers; sie trennen die Liebenden; sie bilden durch Lopes Kunstgriff, eines der Kleinodien Enrique geben zu lassen, ein Bindeglied zu der Parallelhandlung. Die Edelsteine tragen nicht zur inneren Motivierung bei; doch die mangelt überhaupt, und die Zuschauer verlangen sie nicht. Die rein äusserliche Verknüpfung geht noch weiter. Raubvogel und Fisch sind die Mittler, denen der Dichter des Volksbuchs die Ringe für lange Zeit überlässt. Lope ändert nichts hieran, obschon ihm, dem grossen Naturfreund, sicher die Unwahrscheinlichkeit aufgefallen ist, dass ein Vogel, dessen Gesicht schärfer ist als das aller anderen Tiere, sich durch die rote Farbe des Taffets betrügen lässt. Der Dramatiker hatte wohl seine Freude an der feinen psychologischen Beobachtung, dass ein Verliebter selbst das Nahen eines grossen Vogels überhören kann, aber dann, aus seiner Versunkenheit aufgeschreckt, doch nicht will, dass die Geliebte von seiner Neugier erfährt. So ist gerade diese Trennung innerlich motiviert, eine Strafe für die Neugier, die beweist, dass Lisardo noch einer Läuterung bedarf, ehe er Lucindens Gatte werden kann.

An anderen Stellen muss aber der blosse Zufall über den Mangel innerer Motivierung hinweghelfen. Roberto muss gerade auf den Herzog und sein Gefolge stossen, als er den Ring verkaufen will. Der Zufall knüpft zwischen dem Herzog von Ferrara und dem König von Neapel ein verwandtschaftliches Verhältnis, damit Lucindens Vater bei der Schlussszene seine Rolle spielt, ähnlich wie der König in El cerco de Santa Fé. Über diese Szene schreibt Klein (X 255): „Der spanische Deus ex machina: König Ferdinand der Katholische kommt von Baza, eigens behufs Knotenlösung, dahergeschritten“; die Kritik ist scharf, aber nicht unberechtigt.

Den äusserlichen Ereignissen gleichzustellen sind die Nebenpersonen, die nur zur Erfüllung einer bestimmten Mission auftreten. Solche Rollen haben der Page Roselo, der Wirt Rosardo und Roberto. Auch dieses Mittel wendet Lope de Vega oft an. La esclava de su galán lässt sich an den Vater ihres Liebsten von einem Kapitän verkaufen, der eine eigens dazu erfundene Geschichte vorträgt, die nicht das mindeste mit der Fabel der Komödie gemein hat. Im Rey Bamba erscheint Doña Blanca nur, um dem Ervicio einen maurischen Zauberer zuzuführen, der seinerseits nur auftritt, um Ervicio das Horoskop zu stellen und die Herrschaft der Mauren bis zur Vertreibung durch König Philipp II. zu weissagen. Im Villano en su rincón muss der Almirante nur dazu mitspielen, damit der König mit ihm die Vermählung der Infantin besprechen kann. Wie Lope de Vega arbeitet auch Calderon mit solcher Art Nebenpersonen. Ihre Technik ist ebenfalls die gleiche bei der Einfügung von Verkleidungen. In den Drei Diamanten macht Lope de Vega noch verhältnismässig bescheidenen Gebrauch davon. Lucinde ist als Krankenpflegerin nicht eigentlich verkleidet, da sie, im Gegensatz zu Magelone, ihr schönes Antlitz nicht versteckt. Doch Enrique und Lisardo verändert die persische Tracht so, dass sie einander nicht erkennen und zweimal das Gespräch erst die Identität des anderen feststellen muss. Daher können sie auch unerkannt sich mit Lucinden unterhalten. Der Leser oder der Darsteller, dem Lope sonst bei der Auslegung der einzelnen Stellen nicht durch szenische Bemerkungen zu Hilfe kommt, wird durch einige dieser seltenen Hinweise jedesmal auf die Verkleidung aufmerksam gemacht. Das ist besonders wichtig in manchen Komödien, deren Verwickelung hauptsächlich durch die Verkleidung hervorgerufen wird. Ein

klassisches Beispiel dafür ist die Comedia famosa Los donayres de Mático. Dort erscheint die Geliebte des Sancho, Prinzessin Juana von Leon, als Hirt Mático, der dem vermeintlichen Hirten Sancho, dem Prinzen von Navarra, gefolgt ist. Die in ihrer Verkleidung flüchtende Prinzessin trifft auf den leonesischen Ritter Belardo in Pilgerkleidung und wird sein Diener. In El mayor imposible täuscht Ramon erst als flandrischer Kaufmann, dann als Stallmeister des Kronfeldherrn von Aragon die brüderliche Wachsamkeit Fenisos, der sogar den Liebhaber seiner Schwester unter der Maske eines Lastträgers einlässt. Doña Juana, „die verschmähte Schöne" (La hermosura aborrecida), verkleidet sich, von ihrem Gatten verstossen, als Student, wird danach Arzt, der manche seltsame Abenteuer erlebt, und tritt schliesslich als Rechtsgelehrter auf, der alle Verwirrungen löst. Die Zahl dieser Beispiele liesse sich leicht verzehnfachen.

Das Buch von der schönen Magelone hatte am Ende nur das Geschick der beiden Helden beachtet. Dass Lope de Vega hier ändern musste, ist selbstverständlich. Auch aus diesem Grunde war das Wiedererscheinen des Königs von Neapel auf der Bühne notwendig. Was den Leser des Volksbuchs gestört hatte, dass nämlich Peter sich dem Sultan gegenüber wortbrüchig und undankbar erweist, ist von Lope beseitigt worden. Von den spanischen und französischen Bearbeitungen der Magelonensage, soweit sie mir erreichbar waren, hat keine nach Peters Heimkehr des Sultans gedacht. Nur in einer deutschen Ausgabe fand ich die Schlussbemerkung: „Der Sultan schickte zur Vermählung Peters reiche Geschenke und Kostbarkeiten." [231])

Über die Technik des Schlusses ist schon einiges gesagt worden. Lope de Vega eilt zum Ende, wie die

meisten spanischen Dramatiker, deren Zuschauer gern eine Unwahrscheinlichkeit mehr in Kauf nehmen, wenn nur bis zuletzt die Phantasie Nahrung findet. So wird alles in das rechte Gleis gezwungen. Klein hat in seiner Geschichte des Dramas diese Art Schluss die Nottaufe der Komödien genannt, „um schliesslich den Namen der Komödie behufs Rechtfertigung des Titels zu konstatieren." (X 429). Wirklich verlangt der Brauch, dass in einer Anrede an das Publikum das Ende des Dramas konstatiert wird, gleichviel ob der Schluss versöhnlich oder tragisch ist. In unserer Komödie sagt Lisardo das Schlusswort: Y aquí, discreto senado, Se acaben Los tres diamantes. Senado wird das Auditorium zumeist angeredet, oftmals, wie hier, mit dem Attribut verständig, bisweilen edel, meist aber ohne ein qualifizierendes Beiwort. Der Autor fügt dem Titel wohl auch ein perdonen sus faltas an. Dass die Plötzlichkeit des Schlusses Lope de Vega selbst bewusst wird, beweist La fuerza lastimosa, wo Polonios Bitte: 'Señores, dexadme hablar' abgeschnitten wird mit Enriques Antwort: 'Ya no, porque aqui ha de dar Fin la fuerça lastimosa'.

In den Drei Diamanten hat Lope de Vega also im Aufbau die Bräuche der zeitgenössischen Dramatikerpraxis befolgt, sowohl in der Verknüpfung der einzelnen Ereignisse wie in der Anwendung von Parallelschema, von Eifersuchtsmotiv und von stehenden Figuren. Auch die Schürzung und Lösung des Knotens ist bei aller Anlehnung an die Überlieferung des Stoffes nicht anders als in vielen Komödien jener Zeit; vielleicht wählte der junge Lope diese legendenhafte Erzählung gerade wegen der Ähnlichkeit ihrer Motive mit den auf der damaligen Bühne üblichen. Ich will zu dem Lob, das Schack, Soden, Grillparzer, Farinelli, Menéndez y Pelayo dem Drama gezollt haben, nicht Neues mehr hinzufügen,

sondern über die formale und inhaltliche Ausführung im einzelnen noch einiges sagen.

Als Kennzeichen für die vor 1604 geschriebenen Komödien hat Schack (II 264) u. a. die metrischen Masse, die in ihnen verwendet werden, angegeben. Es finden sich dort zumeist Redondillen und Quintillen, auch häufig reimlose fünffüssige Jamben. Romanzen kommen selten vor und werden nur für Erzählungen gebraucht. Da Schack bei dieser Angabe auf die Drei Diamanten exemplifiziert, erübrigt sich eine weitere Untersuchung. Zur Ergänzung sei gesagt, dass im 1. Akt Terzinen vorkommen (Sz. 1 bis 3, 1—97 und Sz. 11, 557—605); vier Sonette (Reimschema zweimal abbaabbacdcdcd und zweimal abbaabbacdccdc) sind in die Komödie eingestreut, sieben Stanzen und als Seitenstück zu zwei folgenden Sonetten, zu denen ihr Inhalt in Beziehung steht, eine zwölfzeilige Strophe aus fünffüssigen Jamben (381—392) — wie alle Jamben im Drama mit weiblicher Endung — mit den Reimen aab ccb bcc bdd. Die schon von Pinciano für die Komödie besonders empfohlenen Redondillen (Reim abba, männlich oder weiblich) nehmen mehr als die Hälfte der 3246 Verse des Stückes ein (1782 Verse). Dann kommen die Quintillen (Reimschema: 1. ababa, 2. aabba, 3. abbab, 4. abaab), die ein Fünftel (652 Verse), danach die fünffüssigen Jamben, die nicht ganz so viel (579 Verse) einnehmen. Diese verteilen sich auf versos sueltos (311 Verse), Terzinen, Sonette, Stanzen und die zwölfzeilige Strophe. Die beiden Romanzen, jede eine Erzählung von Lisardos und Lucindens Schicksal, bilden den Rest (233 Verse); bei der ersten assonieren die geraden Verse auf a, bei der zweiten auf e. Wie sehr Lope metrische Feinheiten liebt, zeigt, dass er bei der Erzählung an Lucinde mit dem Vers: „Lucinda es sol de hermosura“ die Assonanzenreihe unterbricht. Auch

bei den jambischen versos sueltos kommen gelegentlich Assonanzen und einmal ein Schlussreim vor. In der Akademie-Ausgabe, die auf die princeps zurückgeht, ist zweimal das Fehlen von Versen (einer nach 944, zwei nach 1287) und einmal ein Vers (1565) als unvollständig vermerkt worden. Dreimal wurde das Fehlen von durch das Strophenmass erforderten Zeilen übersehen (nach 1455, 1623, 2775). Eine Versumstellung, die sich in den ersten Drucken der Komödie fand, hat die neue Ausgabe merkwürdigerweise nicht verbessert. Sie wirkt geradezu sinnentstellend, bis man den richtigen Platz für die Verse gefunden hat. In der Akademie-Ausgabe (p. 562a) sagt die Fussnote nur: „Falta la rima y parece que sobra un verso." Die Verse (nach 2560), die II 3. in der Unterhaltung zwischen Enrique und Lisardo stehen, unterbrechen die Unterhaltung der Freunde — sie haben sich eben in Persien wiedergefunden —, da plötzlich Crispín und Leonato auftreten, und mit einander sprechen, um nach drei Zeilen Lisardo das Wort wiederzugeben. Die Stelle muss lauten: (2560) *Lisardo.* En fin, ¿ya somos cuñados?, worauf direkt folgt: (2563) *Enrique.* Hermanos, has de decir.[232]) Das dazwischen stehende: Sale el hermano Crispín und *Crispín.* ¿Quién llama? *Leonato.* Aquí está el Duque. *Crispín.* Esté en buen hora (hier schliesst nach einem Komma Vers 2563 an) muss, als ein einziger jambischer Vers mit fünf Elisionen, nach Vers 2582 der nächsten Szene stehen, wo er die Antwort auf Leonatos Ruf: ¡Ah de la casa! ¡Ah gente! gibt. Die alten Drucker teilten bei vierfüssigen Versen die Seite in zwei Spalten und gingen jedesmal, wo längere Verse begannen, zum einspaltigen Druck über. Dadurch kamen bisweilen Irrtümer vor.[223]) Die Sonderdrucke des 18. Jahrhunderts helfen sich über die Schwierigkeit hinweg, indem sie die unklaren Stellen einfach auslassen.

Die Akademie-Ausgabe stellt in der Komödie einen identischen Reim (884/5) fest, an einer Stelle, wo man dem Reimwort auch jedesmal anderen Sinn geben kann. Solche Stellen finden sich öfter, so z. B. sea (2731/33), mira (1511/13), en ella: tras ella (2497/98), leva: se leva (2800/1), parece: me parece (2837/41), so dass nicht recht erhellt, warum gerade der eine Fall herausgegriffen worden ist. Was in der ganzen Komödie auffällt, ist die Unzahl von Reimen, wie sie Tobler, Versbau (4. Auflage p. 156) charakterisiert: hombre : gentilhombre (1030/33), diga : desdiga (1849/50), gracias : disgracias (1925/6), orden ; desorden (1976/79), esfuerza : fuerza (2220/3), afirma : confirma (2468/71), parec : desaparece (2857/9), desembarca : barca (2804/6), manifiesta : fiesta (2805/7), más : jamás (2937/38), tierra : destierra (2990/93), dichas : desdichas (2995/96), también : bien (3111/12), engaño : desengaño (2783/5), rebomba : bomba (2844/6) u. a., die, leicht vom Dichter gefunden, zum Teil wiederholt vorkommen. Für eine weitere metrische Untersuchung ist hier nicht der Raum; ich möchte aber noch bemerken, dass Lope bisweilen den Binnenreim anwendet (hombre: nombre 86. 422/3; Diamante: elefante 809; echar: mar 911; prenda: venda 1619; estado: estrado 2634/5; hijos: Dios 2955 u. ö.) und dass ein Reim (mentira: admiras 3099/3100) unkorrekt ist, auch schon in den alten Ausgaben. Nur einige Sueltas des vorletzten Jahrhunderts ändern den zweiten Vers (que te admira?). Die einzige Stelle in unserer Komödie, die alle mir bekannten Ausgaben ohne den von der Redondille geforderten Reim geben, ist sofort zu korrigieren, wenn man das „Sí, señor" der Drucke in „Señor, sí" (: aquí 2014) umstellt. Eine ganze Reihe von Versen hat nicht die gehörige Silbenzahl.[234]) Für den Zusammenhang zwischen der jeweilig gewählten metrischen Form und ihrem Inhalt

verweise ich nochmals auf Schack II 82 ff. Lope de Vega ist in dieser Beziehung vorbildlich für seine Zeitgenossen. Calderon, der so viel von ihm gelernt hat, blieb der weitere metrische Ausbau vorbehalten.

Lopes Stil in den Drei Diamanten unterscheidet sich nicht wesentlich von dem vieler Zeitgenossen. Er übertrifft sie in der Wahl der Bilder, in der Klarheit des Ausdrucks und in einer relativen Einfachheit der Sprache. Was dieser Komödie ihr eigentümliches Gepräge gibt, ist die gelegentliche Übernahme von Worten aus dem Volksbuch. Aus dieser hie und da auftretenden Überlieferung kann man mit Sicherheit feststellen, dass der Dramatiker sein Prosavorbild vor sich gesehen hat. Mündliche Überlieferung würde sich nicht an oft ganz nebensächliche Dinge und deren Wortbild gehängt haben. Im Volksbuch sagt die Amme zu Magelone (p. 9): soys de tan grande y alta nobleza que el mayor señor del mundo seria bien contento de vos aver por muger y vos poneys vuestro coraçon eneste cavallero que es estrangero y no sabeys quién es; die Celia der Komödie sagt zu Lucinden (I 7. 291): No es justo Que, hasta que sepas quién es, Así aventuras tu gusto. Auch das Muérome por él, mit dem eben (201) Lucinde ihre Rede abgeschlossen hat, kommt aus der Quelle, wo Magelone immer wieder davon spricht, dass ihre Liebe ohne Erhörung sie töten würde. Überhaupt liesse sich gerade für dieses Zwiegespräch fast Punkt für Punkt von der Komödie zum Volksbuch ein Analogon finden. Zu Beginn des zweiten Aktes korrespondiert II 1. 1090: Que sale de la mar aquí Mucha gente maltratada und I 3: 1247: Que muchos que del mar salen Y deste puerto, se valen De la general piedad; mit Volksbuch p. 40: en las quales (naves) venia gran multitud de hombres y mugeres dolientes a causa dela mar que los prueva;

II 3, 1136. Los dueños de aquesta tierra Del Alpe y Pireneo frio usw. bis 1161 mit Volksbuch p. 39: . . . avemos aqui un señor el qual es señor desta tierra de provença y de aqui hasta la tierra de Aragon usw. (die ganze Erzählung Rosardos entspricht der angezogenen Stelle des Volksbuchs); II 3. 1164. El Duque os ayudará, Que por su hijo no habrá Oro y plata que no os dé; mit Volksbuch p. 39: Y el (conde) y la condessa su muger son tan humanos alos pobres que es cosa de maravilla. Mas ellos son muy tristes . . . por el mas noble cavallero deste mundo su hijo dellos . . . Der Sultan sagt zu Lisardo II 6. 1576: . . . no habrá cosa, Por grave y dificultosa Que no la hiciese por tí und wiederholt das Versprechen später in übertriebener Form II 11. 1893 . . . tendrás mi imperio, y, si puedo, más Pide aunque imposible sea. Im Volksbuch steht p. 44: si yo nunca te dixe de no de cosa que me ayas demandado por otro: piensa que para ti ante le auras y de mejor coraçon: por esso demanda lo que tu querras que otorgado te sera. In der Szene II 11 ist vielleicht noch eine Reminiszenz an die Quelle, wo p. 9 die Amme zu Magelone sagt: que no tardara mucho plaziendo a Dios que vuestro padre no vos case muy bien a vuestro plazer, während der Sultan (1921) seiner Tochter verspricht: Que yo te daré marido, El mayor que haya ceñido De oro y laurel la cabeza. Auch der 3. Akt bietet Vergleichspunkte. III 1. 2595. *Duque.* El cielo Oiga su voz, su penitencia admita. Dazu Volksbuch p. 41: y Magalona quedo enel hospital conlos dolientes haziendo penitencia. III 1. 2665. *Duque*: . . . hiziera Una venganza en ella con mis manos, Que se contara por ejemplo al mundo. Dazu p. 29 des Volksbuchs: ca el (rey de Napoles) queria hazer de tal justicia que sonasse per todo el mundo. Auf die Stelle, wo Lisardo

über Hunger klagt (III 6. 2878), habe ich schon vorher aufmerksam gemacht (Volksbuch p. 48). Das wiederholte „no basta“ Lisardos (II 11. 1980) geht wohl auch auf das „no bastava“ des Peter zurück (p. 48). Auffällig wird die Ähnlichkeit in den beiden Romanzen, die sich inhaltlich ganz eng an die entsprechenden Stellen des Volksbuchs anschliessen und viele Worte übernehmen. Hier heisst es (p. 30) in Vorahnung des kommenden Unglücks: Mas nuestro señor mostro que eneste mundo no ay plazer sin dolor: ni bienaventurança entera. Lisardo unterbricht seine Erzählung an den Sultan mit den Worten (II 5. 760): Ved por dónde, gran señor, Los desventuras comienzan. Dass der Vogel durch die bunte Farbe des Säckchens getäuscht worden, ist zweimal ganz ähnlich wie im Volksbuch ausgedrückt. Wie Lisardo die Edelsteine findet, wie er sie beiseite legt, wie er dem Adler nachjagt, das alles ist ganz getreu wiedergegeben, und Lope hat die Wortwahl seines Vorbildes durchweg benutzt. Die erste Erzählung ist allerdings viel einfacher, viel mehr in der schlichten Weise des Volksbuchs. Dem Sultan gegenüber kann Lisardo kunstvoller sprechen; nachdem er in der ersten Scheu vor dem Grossherrn eilig nur die Tatsachen seines Liebesabenteuers im genauen Anschluss an die Quelle enthüllt, verweilt er dann bei Einzelheiten und malt seine egoistisch angstvollen Gefühle in der spanischen Manier der Lopezeit aus, während die Magelonensage an dieser Stelle nur religiöse Gedanken wiedergibt und alle Furcht der verlassenen Geliebten gilt.

Lope de Vega hat es nicht vermocht, den estilo culto, dessen Gegner er doch gewesen ist, aus seinen Komödien vollständig zu verbannen. Die gezierte und zugleich dunkle Ausdrucksweise, die zu Unrecht mit dem Namen des Gongora verknüpft ist, findet sich sogar

in den Drei Diamanten, obschon hier die volkstümliche Überlieferung des Stoffes den Dichter veranlasst hat, die blühende Rhetorik seiner Schreibweise damit in möglichsten Einklang zu bringen. Dem aufmerksamen Leser muss auffallen, wie viel gewählter Enriques Sprache ist im Vergleich zu der Lucindens oder Lisardos, ohne darum dunkel zu sein. Nur wo der englische Prinz direkte Vorschläge zum Handeln macht, ist seine Rede einfach. Sonst ist sie stets voller Bilder und Gleichnisse, gleichviel ob er in leidenschaftlicher Raschheit spricht oder nach ruhiger Überlegung, und ohne dass er einen Unterschied zwischen denen macht, für die seine Worte bestimmt sind, Lisardo, die Königstochter Lucinde, oder Roberto, den Mann aus dem Volk. Lope de Vega hat in Enrique einen vornehmen Jüngling gezeichnet, dem die feinere Redeweise natürlich ist. Lisardo und Lucinde, bei denen der Dramatiker auf den älteren Prosadichter Rücksicht nehmen musste, dürfen nicht die gleiche Freiheit in der Wahl des Ausdrucks haben wie ihr Freund. Dieser ist ein Gebilde der eigenen Phantasie, jene sind Typen, die das Volksbuch geschaffen hatte. Man kann diese Beobachtung weiterführen und feststellen, dass Lope jedesmal den Gestalten der eigenen Schöpfung die unverfälschte Sprache seiner Zeit und des Standes jeder Person zuteilt, den überlieferten Charakteren aber die Ausdrucksmittel der alten Geschichte. So entstehen zwei Gruppen von Sprechenden. Ja, Lope gibt den neu hinzugefügten Eigenschaften der Personen aus der Legende modernen Ausdruck. Ein Beispiel dafür seien Lucindens grobe Worte in der Komödie (I 13 und III 1 u. 8) und Lisardos tückische Rede nach der Traumdeutung. Der Wirt Rosardo ist, getreu der Überlieferung, auch im Reden artig und mässig, während Roberto im Gespräch mit Enrique kaum anders redet als sein Herr, nur eben,

entsprechend seiner Rolle, mit Witzen und Wortspielen, wo Enrique Bilder und Hyperbeln anwendet. Lope zeigt aber auch, dass er den geschmähten estilo culto nachahmen kann. In den Drei Diamanten geben die Liebessonette Don Duartes und Oliverios Proben dieses Könnens; allerdings ist die Unklarheit darin nicht gross genug, um den Sinn ganz zu verdunkeln. Aber das Typische des Zierstils: die übergeistreiche Sprache, das Prunken mit mythologischen Anspielungen und das Bestreben, den Sinn erst suchen zu lassen, ist deutlich erkennbar. Nach den trotz der kunstreichen Form und der nicht einfachen Sprache reizenden Worten Enriques wirken diese Sonette doppelt schwülstig. Dabei sind die einzelnen dort gebrauchten Bilder treffend und poetisch. Ihre Häufung allein und die Art der Verknüpfung ergibt das Tadelnswerte. Wie die fürstlichen Freier haben auch die Bauern ihre eigentümliche Sprache. Ihre charakteristischen Merkmale ergeben sich aus dem Wesen ihrer Träger. Derbheit, Knappheit, Klarheit sind ihre Kennzeichen. Die Aussagen scheinen in feste Form geprägt; sie sind Sprichwörter oder haben doch deren Form.

Soweit einem spanischen Dramatiker Einfachheit in der Sprache möglich war, soweit ist Lope de Vega in den Drei Diamanten einfach gewesen. Aber er konnte nicht, gegen seine Zeit, auf den Schmuck der Rede verzichten, wie ihn der spanische Volkscharakter nun einmal fordert. Daher die Fülle von Wortspielen, von doppelsinnigen Reden und Sprichwörtern, von Gleichnissen und Bildern aller Art, von Übertreibungen und jener Häufung im Ausdruck wie in der dramatischen Fabel.

Die Wortspiele, die hier vorkommen, bestehen entweder in witzigen Nebeneinanderstellungen gleich- oder ähnlich lautender Wörter von verschiedener Bedeutung; oder ein Wort wird in verschiedenem Sinne mehrmals

angewendet, erst etwa mit dem gewöhnlichen, dann dem übertragenen Wert, oder — und das geschieht am häufigsten — dasselbe Wort kehrt in der gleichen Bedeutung in ganz kurzen Intervallen wieder, so dass es für eine Stelle gleichsam den Grundton angibt, oft auch in der Weise, dass Verbum und Substantiv vom nämlichen Stamm zusammengestellt werden. Diese Wortspiele finden sich überall, sogar in den ernstesten Dialogen, wo sie unserm Gefühl nach keinen Platz haben dürften. Doch wird man bald damit vertraut, den Inhalt von der zufälligen Form zu lösen, die der südländische Hörer verlangt und die Lope de Vega als echter Spanier mit seiner besonderen Kenntnis des spanischen Wesens gewählt hat, selbst wenn er das Fehlgehen des heimischen Geschmacks erkennt. Man sieht immer wieder, dass Lopes Komödien nicht als Buchdramen geschaffen sind. Sie verlangen Darsteller und Zuschauer. Für uns, die wir die Werke des Meisters nur lesen, liegt die Gefahr nahe, den Einzelheiten in der äusseren Form zu grosses Gewicht beizumessen. Was also nur formal uns Deutschen als eigenartig auffällt, darf uns nicht allein Lope de Vega, sondern mehr noch das spanische Volk charakterisieren. Gilt doch Lope als der Vollender der spanischen Volkspoesie.

Ich will mich damit begnügen, einige Proben von den eigentümlichen Redeformen zu geben. Lucinde hört vom Patron, sie sei in *Aguas Muertas*. „Mis esperanzas inciertas, erwidert sie, *Deso propio nombre* son (1075)". Lisardo spielt mit den Worten peña (Felsen) und pena (Leid): La proa *á la peña* inclino, Mejor dijere *á la pena* (1378). Hallar *para el puerto puerta* (1419), im Hafen Rettung, Ausgang aus dem Leid zu finden, verspricht das aufhellende Wetter dem umhergetriebenen Lisardo. Als er allein auf Saona dem enteilenden Schiff nach-

schaut, ruft er (2841): Mientras doy quejas *más grandes, Más pequeña* me parece — ein Wortwitz, der uns hier wirklich unangebracht scheint. Belardo meint von Lucinde (802): O ésta está borracha ó ciega. Er macht ein kühnes Wortspiel mit adorar (anbeten) und dorar (vergolden) (958 ff.) Crispín vermengt, wie schon Soden erklärt, absichtlich das Wort azotéa Altan und azotar, indem er die seltsame Wendung subirse á la azotéa für „sich geisseln" gebraucht, wie seine Definition an den Herzog erkennen lässt. Belardo, den Lucinde geschlagen hat, stöhnt (869): ¿Leña venimos á hacer, Y haces de nosotros leña? — als wäre er von dem Schlag gleich in Stücke gegangen. Das in hunderten von Komödien und Gedichten wiederkehrende Wortspiel mit medio und remedio trifft man auch hier im Wechselgespräch zwischen Enrique und Oliverio (444). *Enr.* ¿ Cuántos sois? *Oliv. Medio* yo. *Enr.* Bien; Mas para *medio*, no hay *medio. Oliv.*.. Bien sé yo que puedo dar Donde no hay *medio, remedio.* Hier hat medio verschiedene Bedeutung, ebenso das Wort fuerza in (1589): ¡ Gran *fuerza* el ingenio tiene, Donde *la fuerza* no vale. Wenn aber Lisardo zum Sultan sagt (1397): Y no me pesaba *vel*las, Por *ver* si *vería* á mi esposa, so heisst *ver* immer sehen oder wahrnehmen. Noch deutlicher wird diese Art in Crispíns Worten, der nicht weiss, was er mit dem Findelkind anfangen soll (2674): ...no *sé* Qué habemos de hacer los dos; Que si no lo *sabéis* vos, Yo *sé* que no os engendré Y *sé* que lo *sabe* Dios. In der Unterredung mit Lucinde berichtet Rosardo von der traurigen Lage am Herzogshof; das Wort pesar (1133) gibt den Grundton an, dann wird sechsmal von der pena gesprochen und auch pesar kommt gegen Schluss des Berichtes wieder an die Reihe. Ähnlich wird mit *querer* gespielt: Lucinde hat Enrique ihre geringe Neigung ihn zu heiraten bekannt. Sie

sagt nicht den Grund, doch da er behauptet ihn zu wissen, fragt sie (209); ¿De qué se puede argüir? *Enr.* De *querer* y *no querer*. *Luc.* ¿A quién *quiero*? *Enr.* A un extrangero. *Luc.* ¿A quién *no quiero*? *Enr.* Yo soy; Pero asegurarte *quiero*... Auch adorar (1933, 1948, 1952, 1958), hombre, das in kurzen Pausen neunmal (1718 ff.), der Liebste: el bien, der siebenmal (845 bis 864), culpa und culpado, das in 8 Zeilen fünfmal vorkommt; amor, amoroso und Formen von amar, die Lucinde und Amatilde oftmals gebrauchen (2167 ff.) sind bei dem lebhaften Tempo der Rede wie Haltepunkte für den Hörer, damit er merkt, worauf der Hauptton gelegt werden soll.[235]) Am reinsten zeigt sich uns die poetische Anwendung dieses Verfahrens in zwei reizenden lyrischen Redondillen, die der Dichter gerade Celima in den Mund gelegt hat (1968): ¿Haces por *sólo temor* Lo que por *amor* no has hecho?[200])

Hier sehen wir zugleich den Übergang zum Gebrauch eines anderen rhetorischen Mittels, das nicht minder oft auftritt als das Spielen mit dem gleichen Wort: ich meine die Häufung und den Parallelismus im Ausdruck, wobei eine Sache entweder durch Anschauen von verschiedenen Seiten, durch Synonyme oder durch Antithese an Deutlichkeit und Sinnfälligkeit gewinnen soll. Hierin zeichnet sich Lope de Vega besonders aus, und die Eigenart seines Stils wird hier am besten sichtbar. Man könnte fast Vers für Vers Beispiele für dieses Verfahren finden: (18) contrastado, deshecho y oprimido; (28) por fortaleza, Por sangre y por valor; (30) partes y nobleza; (36) desprecio y vituperio; (41) lo reto y desafío; (71) leal y verdadero amigo; (1305) amigos sabios y discretos; (1193) serle firme y leal; (1271) tan acertado y discreto; (177) tan perdido y ciego; (301) el table y acciones De su hablar y proceder; (357) Tu

generoso pecho y alma noble; (599) cuánto el hombre yerra Que en otro pensamiento y amor fía, Que tanta vanidad y engaño encierra; (575) ¡Oh nueva triste, oh confusión, oh pena! (776) espera, aguarda; (1874) Aguarda, espera; (1976) Aguarda, escucha; (1273) Con un pobre sustento y viles paños; (1294) es sueño, es sombra, es viento; (1546) Hoy los hierros, la cadena, El no comer, los azotes, Me ha de pagar; (1651) un pobre y loco amante, Sin vivir, sin descansar; (3184) dejada y perdida Peregrina y despreciada; (1683) mis deseos, Mis diligencias..., Oraciones, ayunos y limosnas; (1999) La vida, el alma y el honor; (2239) tus prendas y virtudes; (3004) tu virtud, fama y gloria; (3148) su pecado y maldad; (2443) Se fué, y le dejó; (3008) et alma... Arde, tiembla y desconfía; (3065) Venga la afrenta y la ofensa. Ähnlich werden die Parallelismen der poetischen Sprache eingefügt. Sie fallen ins Ohr, weil die Verse grösstenteils kurz sind, der Hörer also nicht durch ein Zuviel an Inhalt in der so kurzen Redeeinheit von dem rhetorischen Kunstgriff abgelenkt wird. Auch hier mögen Proben dieses Vorgehen erläutern.

(13) Por honra vine aquí; la fama adoro. (22) No ha llegado jamás . . . ni se ha visto; (72) Sin darte celos ni mi amor disgusto; (75) de morir por tí y de vivir contigo; (493) Su deshonra y mi disgusto; (666) Muchos caballeros mozos Viendo las hermosas damas, Dándoles talle y requiebros Y ellas á nosotros gala; (962) Pues te sigo y no descanso; (1494) Los dientes en la garganta, Las uñas al corazon; (1556) ¿Vos hacerme renegar? ¿Vos no dejarme un cabello? (1608) aun espadas de empeñar O capas para vender; (1616) prenda Que ni dar ni vender puedo; (1756) Mi dolor crecerá, mi mal se aumenta; (1794) Noble en su rostro y en sus palabras; (2304) Yo sé . . . donde estais Y donde a

Duque engañais Con rezar y con fingir; (2320) Si en esa ciega locura Dais con tanta libertad Y contra mí honestidad Habláis con desenvoltura . . .; (3072) No lo creáis . . . Si tenéis mujer y honor.

Lope de Vega liebt es, neben den Parallelismus der angeführten Art die Antithese zu stellen, ein sehr wirksames Mittel der Betonung, für das sich die spanische Sprache gut eignet, weil ihre Worte im Durchschnitt kurz sind, besonders in der poetischen Sprache mit ihren zahlreichen Elisionen. So stellt sich das Zusammengehörige eng aneinander, und die Antithese bildet im raschen Rhythmus ein Ganzes:

(1269) Adonde nacistes muero; (1709) Mi hacienda me robó (el mar), dejó la vida; (1762) De su mano le tengo (el diamante) y no por hurto; (2021) No el dolor, la afrenta siento; (1132) Vos me dais placer Y vuestro nombre pesar; (1462) Amurates me dijera Qué soñó y qué le dijiste; (2002) Mientras vivas y estés tan lejos dellas; (2068) Prometiéronme tormento Y venís á darme gloria; (1980) ¿No basta mi cautiverio... ¿No me basta resistir Una mujer y un imperio? (194) Pues hay Hércules aquí, Si allá hay hijos de la tierra; (905) ¡Que no es piedra, sino hombre, Por quien tantas penas paso; (1322) Oye... Un gran señor, una desdicha grande; (1330) Pero pocas (fiestas) tiene el mundo, Que no paren en tragedia; (1789) No te metas, Matilde, con tus años en las cosas, Que entiendo yo con los maduros míos; (3141) ¡Cuántos hay, que han resistido Con un divino valor Dos mil vicios, y en amor Como bestias han cäido! Dass bisweilen solche Antithesen rein rhetorisch sind, ohne dass der Dichter sich ihren Sinn klar vorstellt, beweist die Aussage des Cambises, der von Lisardo sagt (1280): Y no hay remedio que la ley que adora Quiera dejar *de burlas ni de veras.* Cambises ist kein Spassvogel,

dem man zur Not noch einen Witz über den Glauben zutrauen dürfte. Auch Celima gebraucht Lisardo gegenüber diese Wendung (1938): *con tus burlas y veras* Quiere el amor que me mates, wo eine wörtliche Auslegung ebenfalls nicht angebracht ist.

Aber das spanische Publikum verlangte nicht, dass ein dichterisches Produkt überall der strengen Logik standhielt. In der Lyrik noch mehr als im Drama haben die spanischen Poeten wohl Extremes an Übertreibungen geleistet. Lope hält sich noch in ziemlich bescheidenen Grenzen. Wenn er im Eifer der Rede mehr sagt, als man glauben darf, so geschieht es stets mit einer bestimmten Absicht. Der König von Neapel will seinen kühnen Gast besonders ehren, da er sagt (20): No ha llegado *jamás* á nuestro polo Tan fuerte caballero; vielleicht ist dieses Wort nur eine Reminiszenz an das Volksbuch; dort sagt der König (p. 25): „Ca yo puedo bien dezir agora que *no ha oy Rey* o otro principe *enel mundo que* en su corte *tenga mejor cavallero* ni mas cortes que yo tengo en vos.“ Komisch soll es wirken, wenn der Page sich zu Lisardo rühmt (116): sé de vuestro deseo *Más que vos,* und wenn Crispín von Lucinde im Hinblick auf den Findling sagt (2682): Parióle como mi abuelo. Vielleicht ist ein komischer Effekt auch bei den zornigen Worten Don Duartes beabsichtigt (178): dentro de un mes no más Toda Nápoles verás Arder, como Troya, en fuego, sowie Oliverios (189): Que yo haré que Trasilvania Ponga en Nápoles banderas, während Enriques (350): Sé yo que *hago más de lo que puedo* etwas Melancholisches hat. Das Liebesopfer, das er sich auferlegt, ist fast übermenschlich. Ich will nicht alle Übertreibungen aufzählen, die sich in den Drei Diamanten finden. Als Ausflucht, um sich in Aguas Muertas niederzulassen, sagt Lucinde zum Wirt Rosardo

(1236): Las mayores estaciones. He visto que ver podía. Ya no tengo más que ver. Dabei muss sie noch kurz zuvor Spanien als Reiseziel angegeben haben (1111): Esta hermosa peregrina Pienso que á España camina; Viene de Jerusalén. Fast unglaublich klingt Lisardos demütige Antwort an den Sultan (1900): Mil vezes la tierra beso Adonde pones las plantas. Hier muss wohl die Übersetzung einer orientalischen Huldigungsformel vorliegen. Denn wenn Lope wirklich übertreiben will, versteht er es besser. Bei Lisardo ist Ironie ausgeschlossen.

Die Übertreibungen sind sehr oft durch Zahlen ausgedrückt. Hier zeigt sich die schon beobachtete Vorliebe für bestimmte Zahlen. Bei den Spaniern ist ihre Anzahl besonders beschränkt. Ausser 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, dazu 100 und 1000 und deren Multiplikativa fand ich bei Lope fast nur 30 und 60. Alle anderen Zahlen kommen nur vereinzelt bei ihm vor. Was zahlenmässig bestimmt werden soll, erhält eine der hier genannten Zahlen, ohne dass etwa ihr Wert feststeht; die eine gilt kaum mehr als die andere, 1000 Dukaten sind soviel wie 100000. Am häufigsten wird sicher die Zahl 1000 angewandt, in unserer Komödie: (311) treinta mil ducados, (332) mil diamantes, (978) mil voces, (1049) mil madres, (1180) mil corazones, (1295) mil fantasmas y colores, (1300, 1723, 1900) mil veces, (1303) mil efetos, (1973) mil almas, (1986) dos mil vidas, (2180) mil caminos, (2489) mil espadas, (2541) mil vidas, (2826) dos mil pedazos, (2830) mil asaltos feroces, (2875) mil cadenas, (2883) mil lagrimas, (3141) dos mil vicios, im ganzen also zwanzigmal, während die Zahl 3, die doch in den Drei Diamanten eine Rolle spielt, nur 13 Mal vorkommt. Es ist hier nicht der Raum, die Beobachtungen über die Anwendung der Zahlen in der spanischen Komödie zu fixieren.

Was der poetischen Sprache aller Völker gemein ist, der Gebrauch von Bildern und Gleichnissen, hat im Spanischen tiefer als in anderen europäischen Sprachen Wurzel gefasst. Alle die Vergleiche, Metaphern, Metonymien und welche Art von bildlichem Schmuck immer der Rede grössere Sinnfälligkeit verleiht, finden sich in solcher Fülle, dass es schwer ist, durch Herausgreifen dieses oder jenes Musters ein deutliches Bild von der spanischen Ausdrucksweise zu geben. Dabei ist Lope de Vega in dieser Beziehung längst nicht so verschwenderisch wie etwa sein jüngerer Nebenbuhler um den Lorbeer des Dramatikers, Calderon. Grillparzer hat eine treffende Bemerkung darüber gemacht. Er schreibt: „Calderon und Lope de Vega sprechen in Bildern. Aber Calderon ist bilderreich und Lope de Vega ist bildlich. Calderon schmückt seinen Dialog mit ausgesponnenen und prächtigen Vergleichungen. Lope de Vega vergleicht nichts, sondern beinahe jeder seiner Ausdrücke hat eine sinnliche Gewalt und das Bild ist nicht eine Ausschmückung, sondern die Sache selbst.“ Ich will zwar nicht behaupten, dass es Lope an Vergleichungen und Gleichnissen mangele. Aber sonst muss man Grillparzer unbedingt zustimmen. Es ist ja auch nicht leicht, eine scharfe Grenze zwischen dem Vergleich und dem Bild zu ziehen. Wenn Belardo sich mit einem Wacholderstrauch vergleicht (809): no ha habido enebro Más espinoso que yo; oder Lisardo dem Cambises sagt (1562): He hablado Como de un ángel de tí, so ist der Vergleich als solcher durch die Vergleichspartikel charakterisiert. Aber oftmals sonst wird z. B. der Vergleich mit dem Engel schon vor der Textformulierung gemacht, so dass wir eine Hyperbel vor uns sehen. So (1988): Aquí vivo sin saber De aquel ángel verdadero; (2587) ¿ Como está, amigo, aquella peregina, Que es ángel de la tierra?

(2655) Y ésta que mira no es mujer, es ángel; (3074) ésta es ángel del cielo; (3016) Habránles allá pintado Que soy un ángel. Wo Lope Lucinden mit einer Heiligen vergleicht (auch Lisardo wird (1852) wie Crispín (2607) santo genannt), ist klare Scheidung ebenfalls schwierig. Es una santa, sagt (1118) der Kapitän zu Rosardo, wie auch Crispín (2679); später (2310) heisst es: ¿de qué sirve querer Que os tengan por santa agora? dann (3059) Era por santa tenida und (3134) Fué aquí tenida por santa, wo an den letzten drei Stellen ein Vergleich so gut wie eine Hyperbel gemeint sein kann. Lisardo vergleicht das sich entfernende Schiff an Grösse mit einem Menschen (2850): Que ya estás tan lejos, nave, Que me pareces un hombre, Y yo te parezco un ave. Oft werden die Vergleiche zu Gleichnissen ausgeführt. Lisardo sagt zum Sultan (1409): Andaba . . . Temiendo que mi barquilla Sirviese á alguna ballena Lo que el rojo tafetán Al águila de la selva. Enrique meint als Antwort auf Robertos Klage, dass das Meer ihnen nicht einmal Mäntel zum Verkaufen gelassen, mit einer Anspielung auf die spanischen Stierkämpfe (1611): Como del toro se escapa Quien de la mar sale bien Pues que le deja la capa. Von plastischer Anschaulichkeit ist Oliverios Gleichnis (181): Del agravio . . . Nacerá un fuego que abrase Tu reino como mi pecho. Parto con voces mas fieras Que la herida tigre hircania Busca del mar las riberas. Auch hier können wir beobachten, dass eine Anzahl Bilder typisch geworden ist. So wird die Liebe mit dem Feuer verglichen. Celima entschuldigt sich dem Sultan gegenüber (1878): Porque si el amor es fuego, Mal puede encubrirse amor. Lisardo nimmt das Wort auf (1881): Dice Celima muy bien: Llamarle fuego conviene, Porque abrasa al que le tiene Y alumbra á los que le ven. Auch Amatilde wendet dies Gleichnis

an (2186): Amor que es veneno y llama Que no se puede encubrir, Tiene general disculpa, und in Oliverios Sonett klingt in den Versen (416): saliera este amor .de lo profundo De mis locas entrañas abrasadas die gleiche Vorstellung an. Sie liegt ebenfalls den Vergleichen der Geliebten mit der Strahlen sendenden Sonne in Don Duartes Liebesklage zu Grunde. Die Liebe weckt noch andere Bilder. Lucinde nennt sie (2143) este fiero tirano del sentido, Amatilde (2076) un ciego abismo Donde el bien y el mal se encierra und gleich darauf (2097) temerario hechizo. Lisardo spricht von den Altären der Liebe (1984): ¿No se contentan tus aras Con las lágrimas vertidas? Si tuviera dos mil vidas, Otras tantas me quitaras. Das Volksbuch personifiziert auch die Liebe (p. 7): el fue mas ferido y llagado del dardo de amores que primero heisst es von Peter, und von Magelone wird gesagt (p. 9): amor . . . la avia tan fuertemente ferido que ella no tenia ningun poder en si. Damit liesse sich aus den Drei Diamanten das Bild zusammenstellen, das Lisardo braucht (1868): Celima Tiene enfermedad de amores Que entre las que son mayores, Por la más fiera se estima.

Unter den rhetorischen Figuren nehmen die Metaphern den grössten Raum ein. Einige Metonymien seien vorher erwähnt. Für das Schwert wird wie im Deutschen der Stahl gesagt (472): desnudar el acero. Enrique sagt seinen Gegnern (192): hallaréis defensa en mí Y el valor de Ingalaterra. Lisardo wünscht dem Schiff Untergang, bevor (2824) sus viles brazos Echen el ferro en la orilla. An die Metaphern hatte Grillparzer bei seinem Lob von Lope de Vegas Bildlichkeit wohl hauptsächlich gedacht. Es lässt sich kaum eine Strophe finden, die frei davon sei, und doch wirkt der Stil nicht überladen, gleichviel ob er allgemein übliche oder seltene Metaphern anwendet.

Er spricht vom Antlitz der Not (361), vom Spiegel des Meeres (1416) oder seinem rostro mudable y fiero, von einem Berge (1343) A quien el mar los pies besa; nennt die Brust (1348) Cárcel de almas, de amor celdas, die kostbaren Diamanten (737) Prunkstücke der Natur, ein Wunder ihrer Werke. Gesuchter ist es schon, wenn er (398) die Dunkelheit Laberinto de amor y del sentido nennt, den König über den Entführer seiner Tochter klagen lässt (569): Ése el decor De mi Real honor bajó del cielo und Lisardo zur schlafenden Lucinde sagen (748): Ya el sueño cubrió su cara De rosas, y sus sentidos De imaginaciones vanas. Mehrmals werden Augen und Seele in Metaphern zusammengestellt. Lucinde erzählt von Lisardo (261): Con el talle se me entró Por los ojos... le admití, aunque no sé si le di El alma ó me la tomó. Nach der vermeintlichen frohen Kunde ruft sie den Bauern zu (1040): El alma, con alegría, Quiere á los ojos salir, und auf Enriques Frage: Kennst du mich? entgegnet Lisardo (2477): Pienso si te he visto yo: Los ojos dicen que no, Y el alma dice que sí. Die Hoffnung kehrt öfter in Bildern wieder. Al fin se rinda la esperanza al miedo, sagt (400) Don Duarte. Oliverio versichert dem König (515), Lucindens freie Wahl basta á detener A nuestra esperanza el paso. In Lisardos Erzählung an Lucinden steht (676): Cual dice que en ojos verdes Pasó á la mar su esperanza. Ein Muster für eine Metapher bildet Rosardos Charakteristik des verschwundenen Herzogssohnes (1158): Era este mozo alegría De sus vasallos, ejemplo De caballeros, un templo De virtud y cortesía.

Die Häufigkeit der Personifikationen und Apostrophen ist ein weiteres Kennzeichen der südländisch phantasiereichen Sprache. Die Erde wird belebt (2759): La tierra es madre; al fin ama La tierra cualquier per-

sona; ebenso die Nacht (135): La noche, que ya se cierra, Ausentara de la tierra Las dos lámparas del cielo, wobei interessant ist, dass die beiden Himmelslichter nachts von der Erde entfernt werden, während bei den Dichtern im allgemeinen Sonne und Mond einander abwechseln. Roberto spricht (1706) von der furiosa mano del fiero mar, die ihn beraubt habe; Celima rügt (1932) die Locura desvanecida De toda Persia, que adora Un esclavo, und Enrique personifiziert das Altertum und den Ruhm Griechenlands.[119]) Die Personen im Drama wenden sich im Affekt stets an den konkreten oder abstrakten Urheber des Affektes. Muerta esperanza, hazed fiesta, ruft Lisardo (2857), glücklich über den Anblick der landenden Mauren, während vorher sein Schmerz über die Abfahrt des Schiffes ihm einen Fluch entlockt hatte, der an das Schiffchen selbst gerichtet war.[104]) Lucinde hatte auch in Apostrophen an den Schlaf (820), an die Bäume des Waldes (887) ihrem Kummer Ausdruck geliehen, wie ihre Freude sich in gleicher Weise in Fragen an Bäume, Blätter, Zweige, Vögel und Quellen gezeigt (1052).[89]) So fragt auch Enrique (392): ¿Dónde estabas, amor? ¿Cuál fué tu asilo? Don Duarte fleht Lucinden an (301): Sal, mi divino Sol, y tu belleza Abrase este laurel. Roberto redet den Ring an, den ihm Enrique anvertraut hat (1648): Mas saldré de su rigor (del mar), Anillo, con vuestro delfín.

Einige Hyperbeln mögen hier noch ihren Platz finden. Lisardo legt die Edelsteine nicht wieder (759) en estos pechos . . . Pues hasta un mármol ablandan. Das Volksbuch hatte gesagt: sus . . . pechos que eran mas blancos que el cristal. In der Traumszene spricht Lisardo zum Sultan von seinen Vorfahren (1514) De quien el sol se retira. Enrique gibt die Richtung an,

in der er die Liebenden verfolgen will (598): yo del monte contaré los ramos, und unterwegs stöhnt er (963): Sin duda en el viento vas. Bei Lucindens Anblick sagt Lisardo zu seinem Freunde (3019): Por abrazalla me muero. Lope de Vega liebt es, wie Calderon, den Himmel und seine Gestirne zu Vergleichen heranzuziehen. Sol de mis ojos nennt (1832) der Sultan seine Tochter, sol de hermosura wird Lucinde genannt (696). Lisardo wünscht sich (381): Déme ventura el cielo, worauf Enrique entgegnet: Ya la tienes, Pues á gozar de sus estrellas vienes. Den Einfluss der Sterne auf das Geschick kennzeichnen die Verse (2004): donde tienen fuerza las estrellas, Pocas veces resiste el albedrio, die dem Enrique gegeben werden, und Lucindens Worte (2138): ¿Qué estrella A tanta desventura te ha träido? Diese Art Vergleiche kommen in so grosser Zahl vor, dass man nicht Proben genug davon anführen könnte, um einen rechten Begriff von ihrer Häufigkeit zu geben. Nicht ganz so oft werden die Tiere zu rhetorischen Bildern herangezogen.

Eine andere Eigentümlichkeit Lopescher Dramen kommt in den Drei Diamanten zu geringer Geltung. Ich meine die doppelsinnigen Reden, die in manchen Komödien eine sehr grosse Rolle spielen. Hier ist sie sicher festzustellen nur in dem Dreigespräch zwischen dem Sultan, Celima und Lisardo (II, 11), der im Bewusstsein seiner Liebe zu Lucinden manch doppelsinniges Wort spricht. Dafür nehmen die Witze einen breiten Raum in unserer Komödie ein. Sie finden sich, wie die Wortspiele, selbst im ernsten Dialog. Dass sie den heiteren Szenen den Stempel aufdrücken, ist selbstverständlich. Ich muss es mir versagen, auf die Witze näher einzugehen, weil mich das zu weit führen würde[236]), ebenso wie auf die merkwürdigen, über-

raschenden Antworten, die eine besondere Art Witz darstellen. [237])

Es ist mir nicht gelungen, die Aussprüche, die mir den Charakter von Sprichwörtern zu tragen schienen, in den mir zugänglichen Sprichwörtersammlungen verzeichnet zu finden. Ich möchte aber nicht versäumen, auf sie hinzuweisen, weil sie zu den Eigentümlichkeiten des Lopeschen Stils gehören und sie, wenn nicht vor ihm als Sprichwörter so doch nach ihm als geflügelte Worte in aller Munde hätten sein können. Die komischen Personen Roselo, die Bauern, Rosardo, Crispín äussern sich besonders gern in solcher Art, ob mit, ob ohne die bei Sprichwörtern übliche Bildeinkleidung. In seinem Werk über Calderon gibt Val. Schmidt p. 411 die Stelle an: ¿Que tarde se puede hacer De buen Moro buen Cristiano Comun proverbio no fué? und an gleicher Stelle: ...Casi un beneficio mesmo Pasar de Moro á Cristiano Que de mal Cristiano á bueno. Lopes Celima soll vielleicht mit ihrem ¡Oh, mal moro, peor cristiano! (1966) an eben diesen proverbio erinnern. Vielleicht kann man auch bei dem Vergleich, den Lisardo anstellt (1990), indem er Celima: aquel áspid fiero nennt, mit dem von Val. Schmidt (p. 99 u. ö.) als sprichwörtlich bezeichneten Aspid soy zusammenstellen, das wiederholt bei Calderon vorkommt. Das Gleiche gilt von Enriques primero he sido (1594), suf das Val. Schmidt zuerst p. 19 hinweist. Calderon gebraucht in mehreren Dramen das Primero soy yo und gibt es einem seiner Dramen zum Titel. Damit sind diese Zitate, wenn man sie so nennen darf, erschöpft.

Die Mehrzahl der Sentenzen beschäftigt sich mit der Liebe und den Frauen. Von den ersteren ist eine Reihe bereits bei den Vergleichen angegeben worden. Hier mag noch erwähnt werden, was der Page Roselo

über die Liebe sagt (106): el amor despreciado Se vuelve aborrecimiento, und hinterher, als Lisardo seinen Verzicht auf Lucinde als nicht verpflichtende Redensart hinstellt (111): Los verdaderos amantes, Aun en burlas semejantes, No es bien que desprecio os digan. [238]) Auch Lisardo findet ein treffliches Wort über die Liebe (144): quien tiene mucho amor, No hay peligro que no rinda. Ein Teil der Worte, die in prägnanter Form Beobachtungen über den weiblichen Charakter geben, ist bei der Besprechung der Personen, die sie äussern, zitiert worden. [239]) Nur wenige geben eine gute Meinung kund. Wenn Enrique sagt (2111): En todo tiempo enemigo Siempre fué mejor amigo La piedad de la mujer, so steht er ziemlich allein da mit seiner Ansicht. Don Fernando, der in Los Comendadores de Cordova im 1. Akt die Freude über sein eheliches Glück ausspricht und die Hymne auf sein Weib mit den Worten schliesst: es Medico, y es consuelo, / es buena, es prenda del cielo, / y del infierno, si es mala, muss seinen Optimismus schwer büssen. Nur in Lopes Los milagros del desprecio kommen die Männer schlecht fort. Da nennt sie Doña Juana: estos tiranos Tiernos, suaves y humanos und meint: Mujer Atila ha de ser Contra estos fieros tiranos. In den Drei Diamanten stellt sich nur Clarino unbedingt auf die Seite der Frauen. [187]) Denn Enriques: No tengo yo por discreto Al que prueba á su mujer, stellt auch seiner Verehrung für die Frauen kein allzu günstiges Zeugnis aus. Dass gegen Ende der Komödie Lucinde nach Lisardos Selbstverleumdung im Bewusstsein ihrer Treue das eigene Geschlecht herausstreicht, ist nicht weiter erstaunlich (3050): ¡ Ah, cómo es mayor, villano, El valor de las mujeres. Früher (632 ff.) hatte sie die gewöhnliche Schwäche des Weibes zugegeben, auch da sie zu Crispín sagt (2720): soy muyer; Llorando, mi

daño aplaco. Ihre Tränen hatten Belardo die Worte entlockt (921): no es mucho que ella llore De cuantos hace llorar. Rosardo scheint auch von der Schädlichkeit der Frauen überzeugt (1143): vió á una mujer, Que siempre vienen á ser Deste mal injustas causas, und er stützt seine Meinung durch geschichtliche Beispiele. No es mucho, si es mujer, meint der Kapitän (3069), der seinen Soldaten befiehlt, Lucinden zu ergreifen. Lisardo sagt dem Sultan (1388): Es la mar como mujer, Blanda al que en sus aguas entra, Mas para querer salir, Ningún remero aprovecha. In der Kanzone El Triunfo de Amor sagt Lope (Vers 40/41) Ähnliches von der Liebe: Facil tengo la entrada, Dificil la salida. Im Anfang des Dramas (526) hatte, wie schon früher erwähnt, der König zu den Freiern gesagt: Tengo por cierta cosa, Que quién tiene hija hermosa, Tiene en su casa una fiera. Ein ähnlicher Vergleich findet sich in Los donayres de Mático: no hay tan fiero animal Como una muger con zelos. Lessing zitiert in Stück 61 der Hamburgischen Dramaturgie aus Dar la vida por su dama: Pues si procuro con ruegos Disuadirla, es desvario, Que es una muger resuelta Animal tan vengativo, Que no se dobla á los riesgos. In der Sammlung von Düringsfeld ist ein Sprichwort angegeben, dessen Inhalt sich mit dem Ausspruch des Königs deckt (II 342b No. 610): El que tiene muger hermosa, ó castillo en frontera, ó viña en carrera, nunca le falta guerra.

Damit will ich die Bemerkungen über die Behandlung der Sprache in den Drei Diamanten abschliessen. Sie sollten Lopes Art, seinen Gedanken Form zu geben, veranschaulichen und darstellen, wie das spanische Volk seinem Charakter nach die Sprachgestaltung verlangte. Es bleibt mir noch, über einige inhaltliche Eigentümlichkeiten unserer Komödie zu sprechen, insbesondere über

Lopes Gedächtnisfehler, über die erkennbaren Anspielungen auf Geschichte und Literatur und ganz kurz über kulturgeschichtliche Andeutungen, die kennzeichnend sind für die meisten Komödien jener Zeit.

Mit dem Volksbuch hat Lope de Vega gemein, dass er dieselben Tatsachen mehrmals berichtet. Was aber bei dem epischen Ton des Volksbuchs natürlich und angebracht ist, wirkt für den Zuschauer bisweilen ermüdend, ganz besonders, wenn das erzählte Begebnis sich vor seinen Augen abgespielt hat. Ich spreche nicht von solchen textlichen Wiederholungen, die einen bestimmten dramatischen Effekt hervorrufen sollen, wie etwa die dreimal kurz hintereinander vorgebrachte Kyrosweissagung (1908. 1942. 1962), sondern solche, die dem Dramatiker bequeme Hilfsmittel sind, um die Situation für die Darsteller zu klären und Misverständnissen vorzubeugen. Das schliesst nicht die poetische Schönheit dieser wiederholenden Berichte aus. Aber dramatisch sind sie zu verwerfen. Sie sind auch mehrmals überflüssig, weil eine Information über die Geschehnisse vorausgesetzt werden darf.

Die erste Wiederholung ist der biographische Bericht Lisardos an den Sultan (1324 ff), der in seinem ersten Teil die Erzählung an Lucinde enthält, in dem zweiten die Begebenheiten, deren Zeugen wir gewesen sind, dem Perserfürsten bekannt macht. Dann fällt dem Leser des Stückes auf, wenn der Herzog dem Roberto sagt (1735): vístete esta ropa, Toma este abrazo, toma esta cadena, nachdem man gelesen hat, dass Lisardo vom Sultan auf die gleiche Weise geehrt wurde (1579): Traelde una ropa aquí Y una cadena preciosa. Vielleicht liegt hier ein alter Brauch zu Grunde, nach dem als erstes Gastgeschenk ein Gewand und eine Kette überreicht wurde. In der zweiten Hälfte des 2. Aktes erzählt Roberto dem

Herzog von Enrique (1739 ff), was vorher Rosardo Lucinden von dem verschwundenen Lisardo mitgeteilt hatte (1144 ff). Lucinde deutet der Amatilde sehr gedrängt ihr Schicksal an (2176 ff) und wiederholt (2332 ff) Leonato gegenüber die Geschichte vom Verlust ihres Gatten. Amatilde macht Lucinden (2228 f) zur Mitwisserin von Enriques Eheversprechen, das er (2092 ff) auf der Bühne gegeben hat. In der Erkennungsszene mit Lisardo erzählt Enrique (2440/54) seine Abenteuer. Auch diese haben sich vor den Augen der Zuschauer ereignet. Lisardo ist stets mitteilungsbedürftig. Er berichtet dem Enrique (2488 ff) die Geschichte seiner Flucht, den vier Mauren, die auf Saona landen und ihm die Möglichkeit einer Rettung bringen, die Episode seiner Aussetzung (2870), wo sich zeigt, dass der zuvor geäusserte Verdacht gegen die Schiffer sich ihm jetzt schon zur Wirklichkeit verdichtet hat. Die Schiffer wiederum erzählen Lucinden (2956 ff), was wir nun schon zweimal erfahren haben, aus dem Miterleben der Szene nach der Ankunft auf Saona und aus Lisardos kurzer Wiedergabe dieser Szene. Auch das Intermezzo von dem Heranschleppen des riesigen Fisches taucht später (2619) wieder auf, vermehrt um die von Lope hinzuerfundene Geschichte von der künstlichen Aufffütterung und dem Tod dieses Tieres; dann aber schliesst sich die schon dreimal gehörte Erzählung von der Herkunft der drei Diamanten an (2627). Schliesslich hören wir noch (3201), wie Lisardo seine Erlebnisse nach dem Abschied vom Sultan Lucinden mitteilt, so dass wir auch hier viermal von dem gleichen Begebnis unterrichtet werden.

Zu den Gedächtnisfehlern — denn darauf geht wohl ein Teil der Wiederholungen zurück — zählen noch die Unstimmigkeiten. Soweit sie die Harmonie der einzelnen Charaktere stören, sind sie bereits er-

wähnt worden. Ich will hier die kleinen, manchmal ganz unwesentlichen Vergesslichkeiten rügen, die nun einmal zu Lopes Art gehören und die eine Folge seines unendlich raschen Arbeitens sind. Es ist auch möglich, dass er sich dieser Fehler bewusst war und es nur für unnötig hielt, sich durch ihre Ausmerzung aufzuhalten. Entstellten sie doch das Ganze so wenig, dass ein Missverstehen der Handlung unmöglich war; und hierauf allein kam es ihm an. Zu Beginn von I 5 spricht der König (152) von dem Ritter del blasón *del lirio de oro,* wo vorher (I 2, 14) Lisardo sich vorgestellt hatte: *Tres lirios* son mis armas; mi apellido *El caballero de los lirios de oro.* Lisardo widerspricht sich selbst, wo er (741) Lucinden sagt: er habe Abschied genommen Y *un escudero no más* Dejé á mis padres y patria. Enrique hatte (83) von ihm hören müssen: *Mis criados* y yo, *juntos juramos* usw., als er dem Freunde von dem Schwur erzählt. Im Anfang des 2. Aktes sagt Lucinde zu dem Kapitän, der sie nach der Provence gebracht hat (1096): Y avisadme, ¡por mi vida! Si velas quisieren dar. Diese dringliche Aufforderung wird wiederholt (1130): antes que entréis en la mar, Aquí me volvais á ver. Er erwidert (1132) Adiós und geht, um nicht wiederzukommen. Hier scheint der Dichter vergessen zu haben, dass Lucinde ein aufrichtiges Interesse für den Kapitän gezeigt hatte. In demselben Gespräch redet der Patron in Gegenwart des Wirtes seine schöne Schutzbefohlene mit Lucinda an (1129). Hört der Wirt nicht zu, was die beiden sprechen? Jedenfalls wird Lucindens neuer Name, Lisarda, nicht erwähnt, und doch weiss ihn der Wirt, wie seine ersten Worte beweisen.[240]) Enrique spricht im Kerker (1996) zu dem abwesenden Freunde, dessen Namen er vorher nicht gekannt hat. Warum er aber sagt (2058): Y aun el nombre no sabía

Que aquí, *por mi mal,* oí, ist mir nicht verständlich. Die Gewissheit kann ihm doch nicht schaden, kann ihn auch nicht enttäuschen, da der Sohn des regierenden Herzogs eines grossen Reiches ihm dem Rang nach sicherlich genügte. Por mi mal ist also nur eine rhetorische Floskel, die sich auf seine elende Gefangenschaft und nicht auf die neu erfahrene Kunde bezieht. Merkwürdig ist, dass (2104 ff.) Enrique im Gefängnis über die Heiratspläne des Herzogs für seine Tochter orientiert ist, ebenso, dass beide kein Wort darüber sprechen, dass der Freund, den Enrique sucht, Amatildes Bruder ist. Sie öffnet dem kühnen Prinzen den Kerker. Wo aber sind die Ketten geblieben, mit denen er gefesselt war? Über der Szene II 12 (nach 1991) steht: sale Enrique, con cadena.[241]) Das Lösen der Kette wird jedenfalls nicht erwähnt. Amatilde erzählt später Lucinden (2200): sie habe, als sie Enrique belauschte, gehört, que andaba Por el mundo sin consuelo Buscando á Lucinda. Davon hat er aber auf der Bühne kein Wort gesagt. Später findet sich der umgekehrte Irrtum. Da wiederholt Lisardo (2485) seinen Namen, weil ihm scheint, als habe die erste Nennung (2474) auf Enrique nicht genügenden Eindruck gemacht. Enrique spricht zu Lisardo (2865) vom Sultan als von Saladino, während Lisardo ihn vorher zweimal Cariadeno genannt hat. Auffallend ist ausserdem, dass Lucinde von dem verkleideten Lisardo nicht verlangt, er solle ihr den geschriebenen Brief ihres Freundes zeigen, von dem er gesprochen hat.

Es fehlt in den Drei Diamanten auch nicht an Unwahrscheinlichkeiten. Ihr Vorkommen deutet wieder auf die rasche Komposition in zahlreichen von Lopes Dramen hin. Denn sie könnten alle mit geringer Mühe vermieden werden. Am Ende von I 5 sagt der König (197): Antes voy Sólo á hacerlos detener und geht ab.

Er geht also selbst, um den Haftbefehl zu geben? Und Enrique bleibt zurück und lässt ihn gehen? Das geschieht wohl nur, damit Lope eine Möglichkeit hat, um Enrique und Lucinden ein Zwiegespräch zu gestatten. Von gleicher Unwahrscheinlichkeit ist Lisardos (2400): Haz que le traigan an den Sultan, der ihm in Enrique einen Sklaven schenken will. Lisardo gibt dem Sultan einen Befehl? Das ist wenig glaublich. Ich halte es auch für wenig vereinbar mit persischen Gebräuchen, dass Cambises einem fremdgläubigen Sklaven, Enrique, den Sultan und seinen Günstling vorstellt (2407): El anciano es el Soldán, Y el mozo Lucindo es. Einige Szenen vorher musste die Intimität zwischen Enrique und Roberto auffallen; denn dieser weiss, dass er mit einem vornehmen Herrn zu tun hat. Schliesslich kann aber der gemeinsam erlebte Schiffbruch die gesellschaftlichen Schranken entfernt haben. Aber das Folgende, das früher schon einmal gestreift wurde, ist unwahrscheinlich. Roberto hat den Leonato nach dem vorüberziehenden Ritter gefragt und Auskunft erhalten, auch über seine Begleiterin. Dann sagt der Matrose (1694): Paréceme que tratan casamiento. Er hat also gelauscht? Und diesem Fremden gibt Leonato willig Kunde über des Herzogs Absicht. Fast scheint es, als habe auch er gelauscht, denn er zitiert seinen Herrn genau. Der Herzog hatte (1672) gesagt: Yo, después que faltó mi amado hijo, Quisiérate emplear más altamente; und Leonato spricht (1696): ... aunque por falta De un hijo que ha dos años que ha perdido, La querría emplear más altamente. In der herzlichen Unterredung mit Amatilde sagt Lucinde in Hinblick auf Enrique (2205): Noticia tengo dese hombre; doch Amatilde, die das interessieren müsste, äussert kein Wort dazu, so dass Lucinde (2207) wieder aufnimmt: Ya le he visto en mi

tierra. Auch das bleibt unbeachtet, ähnlich wie in der Szene mit Rosardo Lucindens Worte (1214): conocí á la dama Que (Lisardo) de Nápoles sacó — nur soweit beachtet werden, dass Rosardo nach ihrer Schönheit fragt. Amatilde unterbricht (2224) mit einem: Déjale, ¡por vida mía! Y escucha — Lucindens Gespräch mit Crispín; Lucinde, die sich der Herzogstochter zuwendet, wundert sich dann, dass Crispín nicht fortgegangen ist. Er war also Zeuge der Unterhaltung. Sehr überraschend, wenn nicht unwahrscheinlich ist Lucindens Frage an Crispín (2251): ¿No la esconde? während der Herzog mit ihr spricht. Ein lebhaftes szenisches Spiel muss erst diese Stelle erklären.

Wie bei einzelnen der eben aufgeführten Stellen Lope de Vega augenscheinlich die räumliche oder gesellschaftliche Umgebung der Szenen vergisst, so geht es ihm auch bei zeitlichen Angaben. In Enriques Liebesgedicht wird (383) Jupiter und die Sintflut zusammengebracht, dann sogar Jupiter und Loth. Da steht wohl Jupiter ganz einfach statt Gott. Dass Lisardos Wappen drei goldene Lilien zeigt, ist, wenn nicht ein Anachronismus, so doch eine Übertragung des altbekannten Wappens der französischen Könige (nicht erst der Bourbonen) auf das südfranzösische Herzogshaus. Herzog Carlos sagt seiner Tochter (1675): der Böhmenkönig bewerbe sich um ihre Hand, der Aussicht habe, sich die römische Krone zu gewinnen. Das ist wohl eine Anspielung auf König Ottokar, dessen Schicksal Lope de Vega in La Imperial de Otón zum Gegenstand der dramatischen Handlung gemacht hat. Aber hiernach die historische Zeit, in der die Drei Diamanten spielen, festzusetzen, ist nicht angängig. Zwar ist das Ottokardrama erst 1617 im VIII. Teil der Komödien erschienen, fehlt auch in der Liste des Peregrino von 1603; aber es ist wohl

möglich, dass es weit früher, sogar vor den Tres Diamantes, geschrieben und aufgeführt worden ist. Lope de Vega hat nicht den Ehrgeiz, das Drama in einen historischen Rahmen einzufügen. Weder Herzog Carlos noch der König von Neapel sind historische Personen, noch auch Sultan Cariadeno. Das Drama erwähnt einen Zug nach Arabien, dessen Herr der Sultan ist (II 11. 1634ff.). Aber das ist kein Anhaltspunkt, da Arabien oft zu Persien gehört hat. Vielleicht ist die Kunde, dass Lope de Vegas Zeitgenosse, der Persersultan Abbás der Grosse, der von 1585 bis 1628 regiert, an seinem Hof zwei englische Edelleute, Anthony und Robert Sherley, hielt, gerade zur Zeit der Konzeption der Drei Diamanten nach Spanien gekommen, und das Amt dieser beiden Engländer, die den persischen Truppen europäische Disziplin und die Handhabung der Schusswaffen beibrachten, begründete für das damalige Publikum die hohe Gunst Lisardos und Enriques beim Sultan. Auch die Tatsache, dass Abbás seinen ältesten Sohn Safî-Mirzâ, dessen Beliebtheit er fürchtete, hatte töten lassen, kann möglicherweise auf die Ausgestaltung von Cariadenos Charakter eingewirkt haben. Natürlich sind das Hypothesen, für die ich keinen weiteren Anhalt habe, als die zeitliche Koinzidenz. Als offenbaren Anachronismus muss man Crispíns Vorstellung der beiden Seeleute ansehen, die Lucinden die Salzfässer bringen (2999): Dos *hermanos luteranos* Quieren besarte las manos. Denn dass die Handlung der Drei Diamanten vor die lutherische Zeit fällt, ist ganz sicher. Lutherische „Brüder“ ist natürlich ein Scherz Crispíns, ebenso wie die Verbesserung in „persische Brüder“. Crispín redet eben alle seine Mitmenschen als hermanos an, spricht von Amatilde (2152) als von La hermana Duqueza moza und vom Herzog (2263. 2653) als Hermano Duque. Lope de Vega hat

aus Don Duarte, Bruder des Herzogs von Burbón des Volksbuchs (p. 22), einen Infanten von Portugal gemacht. Es ist mir nicht gelungen, aus dieser Angabe eine historische Anspielung zu entdecken. Auch unter den Prätendenten auf den portugiesischen Thron vor Lopes Zeit fand ich keinen Bourbonen.

Wahrscheinlich finden sich in den Drei Diamanten eine Reihe von Anspielungen, die mir entgehen, weil die Geschichte Spaniens zur Zeit Lopes mir in ihren Einzelheiten nicht genügend vertraut ist. So scheint mir, als müsste Akt III 10. auf ein zeitgenössisches Ereignis gehen.

Es liegt mir daran, auf die zahlreichen Stellen hinzuweisen, wo Lope de Vega auf bekannte Gestalten aus Bibel, Geschichte und Sage zielt, um zu zeigen, mit welchen weiten historischen und mythologischen Kenntnissen der spanische Dramatiker des 17. Jahrhunderts bei seinen Hörern rechnen durfte. Auch bei einem so durchaus volkstümlichen Stoff, wie es die Magelonensage war, dessen Dramatisierung die niedersten Klassen interessieren musste, ist die Zahl solcher Anspielungen gross. Wenn man sich die auffallende Verbreitung aller dieser Geschichten erklären will, genügt ein Blick in den Romancero general von Durán. Die Stoffwahl der Romanzen zeigt das Gefallen der Spanier an Begebenheiten, die Leidenschaft und Grösse der Beteiligten beweisen, gleichviel welchen Stammes sie sind. So wird den Spaniern, oft in der Fassung ihrer grössten Dichter, bekannt, was in anderen Ländern nicht über den Kreis der Gebildeten hinaus Verständnis findet.[242])

Adam und der Sündenfall durch das Weib wird von den Bauern erwähnt (946). Dort fragt *Belardo:* Y al primer hombre, Clarino, ¿ Quién le engañó ?, worauf der Angeredete erwidert: Una mujer. Die Be-

zeichnung für Adam ist häufig. Sie findet sich z. B. in der Historia de Judith, bei Durán I 291 a, Nr. 442. Enrique spricht (384) von der „unersättlichen Feueresse Loths": Lisardo heisst dem Perser durch seine Traumdeutung ein zweiter Joseph (1273).[243]) Samsons Geschick gibt Rosardo, dem Wirt, Stoff zu einem ansprechenden Vergleich (1162): Mas por castigo del cielo Que llama el alma aflicción, Pudo amor, *como Samsón,* Dar con el templo en el suelo. Crispín zeigt seine Bibelkunde in den Versen, mit denen er Lucinden tröstet (2922): Que Dios, que David sacó Al campo contra un gigante Y á Holofernes arrogante (,) Una mujer sugetó; Y quien á un niño da ciencia Contra la madura cana Que osó ofender á Susana, Para tan clara sentencia . . . Me dará fuerzas á mí Para matar á una bestia. Holofernes und Judith bilden den Gegenstand vieler alter Romanzen, die man z. T. bei Durán findet (I 291 ff. Nr. 442 bis 447). Über den jungen Daniel konnte ich keine Romanze finden. Das Wortspiel des Crispín mit pilotos und Pilatos (2981) ist mir trotz Sodens Übersetzung nicht klar geworden, ebenso wenig die erste der klassischen Anspielungen. Der König sagt (22) zu Lisardo: No ha llegado jamás á nuestro polo Tan fuerte caballero, ni se ha visto Desde la Luna al túmulo de Apolo.[244]) Die Möglichkeit, dass hier eine geographische Begrenzung angegeben werden soll, ist vielleicht nicht abzuweisen. Wenn der König etwa nur an seine eigne Machtsphäre denkt, könnte man an Luna, die etrurische Hafenstadt denken und an das nahe Amalfi gelegene Kap Tumulo. Aber das ist nur eine Verlegenheitserklärung, für deren Stichhaltigkeit ich nichts beibringen kann.

Die Personifikationen von amor und fortuna sind nicht eigentlich klassische Reminiszenzen, sondern sie sind Erfordernisse des spanischen Sprachgebrauchs, wie

ihn die Lyriker des 16. Jahrhunderts geformt hatten. Von den olympischen Göttern treten Mars (149) und Jupiter (383. 571) auf, von den antiken Helden der gewaltige Herkules (194) und Alexander (1998). Zwei Stellen scheinen mir, die eine auf Achilles, die andere auf Odysseus zu deuten. Die erste hören wir von Lisardo (2872): Más quiero esclavo ser de un hombre noble Que no morir de hambre en estas peñas: das elendeste Leben sei besser als der Tod; die andere bildet auf Enriques Frage (992): ¿Sabeis que nombre nombraba? die endlich gegebene Antwort Belardos (1000): *Aquese* os llamó; Mira, si os llamáis así, die mir ein bewusstes Analogon zu dem *Ο'ὖτις* des Odysseus scheint. Lope de Vega nennt auch Anaxarte (419), deren Schicksal zu seiner Zeit allgemeiner bekannt gewesen sein muss als heute. Denn auch Calderon spielt oft auf sie an. Wenn ich Robertos Worte (1656) über Enrique: me recibió Para matarme despues Con más desdichas que vió Aníbal Cartagines recht verstehe, so meint Roberto das Unglück der anderen, der Römer etwa, dessen Zeuge Hannibal war. Denn ausser in der Romanze (Durán I 367 Nr. 536) über den alten Hannibal fand ich nirgends einen Hinweis auf ein grosses Leid des karthagischen Feldherrn. Die Romanzen feiern ihn sonst nur als Helden. Den Brand von Troja zieht Oliverio (180) zu einem Vergleich heran. Er wird in der spanischen Literatur oft zitiert und bildet den Stoff zur Tragi-comedia en tres actos: Troya abrasada, die Val. Schmidt (p. 492) erwähnt. Paris und Helena, die der König (573) als Seitenstück zu Lisardo und Lucinde nennt, hat Lope in dem Entremes: El robo de Elena, veröffentlicht im Kollektivband von Autos, Zaragoza 1644, behandelt. Der Wirt Rosardo vergleicht die Wirkung von Lucindens Schönheit mit der der gleich-

falls unschuldigen Lucrecia (1226), die Roms Untergang herbeigeführt, und mit Florinda, deren Geschick Spanien in die Gewalt der Mauren gebracht hat. Die Geschichte von Tarquinius und Lukrezia hat Lope auch mehrmals angeführt; so äussert in *La escolastica celosa* Celia ihre Bedenken: El que nuestro honor precia Quiere á la muger, que ame, Que hasta gozalle sea infame Y gozada una Lucrezia. Um sich Lukreziens zu bemächtigen, meint Don Tello im III. Akt von El mayor Alcalde el Rey: Tarquino tuvo por justo No esperar sola una hora. Die Romanzen beschäftigen sich viel mit Tarquins Freveltat[245]), mehr noch mit Florinda, weil ja Spaniens Schicksal mit dem ihren verknüpft erscheint. Lope de Vegas Komödie El postrer Godo de España behandelt ebenfalls diese Geschichte.[246]) Rodrigo XXXV., König der spanischen Goten, entehrt in Abwesenheit seines Vertrauten, des Grafen Julian, dessen Tochter Florinda, in den Romanzen oft Cava genannt. Zur Strafe dafür ruft Graf Julian die Mauren ins Land, stellt an die Spitze des Gotenheeres den tapferen aber unerfahrenen Don Sancho, und auf der Flucht vor den siegreichen Mauren (711 Schlacht bei Jerez) verschwindet König Rodrigo, vielleicht ertrinkt er im Guadelete. In einer alten Romanze, die *Buchholz* in dem Handbuch der spanischen Sprache und Literatur (Berlin 1804) an erster Stelle abdruckt, nennt der König Florinden: Amada enemiga mia, De España segunda Elena. Dergleichen Zusammenstellungen liegen einmal im Charakter der spanischen Poesie; die Gestalten der Antike, romantisch umgebildet, sind den Dichtern stets gegenwärtig. In dieser Beziehung kann man ihnen Ariosts Figuren an die Seite stellen. Lope de Vega besonders, der in einem grossen Epos La hermosura de Angélica eine Fortsetzung von Ariosts komischem Heldengedicht gegeben und den Stoff drama-

tisiert hat, liebt den Italiener und führt ihn oft an.[247]) Auch in den Drei Diamanten wird auf Ariost angespielt. Enrique, der rastlos dem flüchtigen Liebespaar folgt, ruft aus (965): Algún anillo encantado *Como Angélica y Medoro,* Pues la ventura del moro Debes de haber heredado, Llevas, sin duda, en la boca. In einer alten Romanze (bei Durán I 268 b, Nr. 406) erfährt man von der Wunderkraft dieses Ringes: Rugero . . . Sacó un anillo encantado De extraña virtud y fuerza, Que ningun encantamiento No le daña á quien le lleva. Púsosele así al momento En la mano blanca y bella . . . Angélica reconoce Que el anillo que la diera Era suyo, y le fué hurtado Por un ladron en su tierra. Y como la que bien sabe Su extraña virtud y fuerza, *Mudó* al momento *el anillo Del dedo á la boca bella, Y luego desaparece Como á la boca le llega,* Y así va por el campo Sin que Rugero la vea. Lope de Vega spielt auch gern, wenn er an Ariosts Figuren erinnern will, auf die volkstümlichen Romanzen selbst an, deren Wortlaut er genau kennt. Das geschieht in den Versen des Lisardo an Enrique (75): Confieso que he querido tiernamente A Lucinda hasta aquí; mas pues la quieres, No es bien que León quitarla más intente; Que pues en sangre y armas me prefieres, Te quiero preferir en cortesía. Hier erinnert Lope seine Hörer an die Geschichte von Rugero und Bradamante aus dem Orlando furioso. Um die Tochter Karls des Grossen wirbt León Augusto, Kaiser von Konstantinopel. Aus Dankbarkeit für León, der ihm das Leben gerettet, kämpft Rugero unter Waffen und Schild des León, siegt und entfernt sich heimlich, weil er nicht Zeuge der Hochzeit Leóns mit Bradamante sein will. Diese aber lässt León sagen, sie liebe Rugero. León begibt sich auf den Weg, um Rugero zu suchen, findet ihn nach drei Tagen halbtot und bringt ihn wieder

zu sich.[248]) Die Romanze fährt dann fort: Leon, con dulces palabras, Muy de véras le ha pedido Que le diga la ocasion Que á tal punto le ha traido; Y viéndose el buen Rugero De sus ruegos convencido, El caso como pasaba En breve suma le dijo. *No quiso quedar Leon En cortesía vencido, Y dice que á Bradamante Que de todo causa he sido, Por mujer ya no pretende, Aunque tanto la ha querido.*

Eine alte Romanze über Arion liegt wahrscheinlich den Worten Robertos zu Grunde (1648): Mas saldré de su (i. e. des Meeres) rigor, *Anillo, en vuestro delfín.*

In den Reden der Hauptpersonen in unserer Komödie, die ja mehr als die übrigen Gestalten volkstümlich sprechen, lassen sich Spuren des Einflusses der Volkspoesie nachweisen. So erzählt Lisardo vom Turnier am heimischen Hofe, wie dort ein jeder Ritter den Gegenstand seiner Liebe besonders gepriesen und allen anderen vorgezogen habe (670): Cual alaba las morenas, Cual encarezía las blancas, Cual ensalza rubias hebras, Cual negras hebras ensalza. Cual dice que ojos azules Fueron cielo de su alma. Cual dice que en ojos verdes Pasó á la mar su esperanza. Cual dice que en siendo negros Tienen hermosura y gracia. In den Cantos populares españoles gibt Marin im 2. Bande, p. 11 bis 35, eine grosse Sammlung von Liebessprüchen (requiebros), in denen Braune und Blonde, Schwarz- und Rothaarige, Blau- und Dunkeläugige gepriesen werden. Sicher sind Lopes Zeitgenossen diese Sprüchlein bekannt, so dass, was uns nur Aufzählung scheint, ihnen lebendige Erinnerung an oft gesprochene Verse ist. Auch Lucindens ¿Donde iré? (879) als sie verlassen im Walde klagt, soll wohl an ein Volkslied erinnern, dessen Heldin in derselben Lage ist: ¿Por el montecico sola Como yré? ¡Ay Dios si me perderé! ¿Como yré triste quitada

De aquel ingrato dexada, Sola, triste, enamorada Donde yré? [249])

Zuletzt will ich noch von einer Anspielung sprechen, die mir jetzt fast sicher erscheint. Einen Hinweis bei Durán I p. XCV b, Zeile 8, glaubte ich dahin verstehen zu müssen, dass eine oder beide romanzenartigen Erzählungen, in denen Lisardo sein Schicksal erzählt, später im Munde des Volkes fortgelebt haben. An der bezeichneten Stelle steht, unter dem vorher genannten Titel Pliegos sueltos impresos desde el siglo XVIII en adelante: Lisardo y Polidora (Relacion de) (2 fojas) Dice: Mi nombre propio es Lisardo. Da die Anfangszeilen der beiden Romanzen aus den Drei Diamanten ganz ähnlich lauten: Lisardo es mi propio nombre (658) und Mi propio nombre es Lucindo (1324), so lag der Schluss nahe. [250]) In Durán II 264 ff. steht unter Nummer 1271 und 1272 die Romanze Lisardo el estudiante de Córdoba, die nach Duráns Anmerkung so populär war, dass kaum ein Spanier sie nicht auswendig wusste. In dieser Romanze beginnt Zeile 9 der Held den Bericht über sein seltsames Erlebnis mit: Mi nombre propio es Lisardo, Córdoba la patria mia. Da unser Lisardo dem Sultan gegenüber fortfährt (1326): La mejor parte de Francia Mi patria, so glaube ich nicht fehlzugehen, wenn ich dem Pliego suelto den Inhalt der Duránschen Romanze zuteile, deren jeder Teil eines der beiden Blätter ausgefüllt hat, und wenn ich meine, Lope de Vega spielte auf diese Romanze an. Dass die von Durán angegebene Überschrift Polidora als Partnerin Lisardos angibt, während die im 2. Teil seines Romancero abgedruckte Romanze sie Teodora nennt, steht dieser Annahme nicht entgegen.

Es bleibt mir noch übrig, aus Lope de Vegas knappen Andeutungen in den Drei Diamanten über Gesellschaft

und Sitte einige Bemerkungen zu folgern. Mag immerhin Lope wie auch seine Zeitgenossen in jedem Drama, gleichviel welcher historischen Epoche und welchem Lande der Stoff entnommen ist, Spanien und heimische Gegenwart schildern: in der Komödie über die schöne Magelone ist die Gelegenheit zu selten, weil hier der nachschaffende Dichter sich Treue gegen das Vorbild zum Gesetz gemacht hat. Wo die Abweichungen irgend erheblich sind, habe ich sie früher gekennzeichnet.

Die Kraft der königlichen Autorität, die im Volksbuch kaum zu merken war, ist bei Lope durch wenige Worte zur Höhe des absoluten Königsglaubens emporgebracht. [251]) Das bezieht sich, wie auf den König von Neapel, so auf den Sultan, dem Lisardo seine Geschichte knieend vorträgt [252]); er sagt, bevor er die Lebensbeichte beginnt (1309): A tus pies se presenta un vil esclavo, und nachdem er geendet, redet ihn der Sultan an (1432): Alzate, amigo, del suelo: ... Quiero á mis brazos alzarte; worauf Lisardo entgegnet (1436): Será levantarme al cielo. Die Gegenwart des Königs macht jeden Streit strafbar. Von Leonato bedrängt weiss Lucinde keinen anderen Ausweg, als die Drohung (2358): ¿Quieres tú también que llame A Dios y al Rey contra tí? Der König ist also der irdische Vertreter Gottes, und dieses Wort, das in Lucindens Munde Leonato gegenüber doppelt überraschend wirkt, weil ja der König von Frankreich gar nicht über die Provence herrscht, drückt nur den Glauben an die Allgerechtigkeit des absoluten Königs aus. Dieser Glaube ist so stark, er gehört so unbedingt zu Lopes Weltanschauung, dass ich einige charakteristische Äusserungen darüber aus anderen Dramen noch vermerken will. Die Gottähnlichkeit der Könige findet ihren stärksten Ausdruck wohl in La hermosura aborrecida. Dort heisst es: Que en hacer

hombres, les reyes Se parecen mucho á Dios. In La Estrella de Sevilla sagt Busto Tabera zu dem Verlobten seiner Schwester: Sancho Ortiz, el Rey es rey: Callar, y tener paciencia. Ein wunderschöner Vergleich klingt aus dem Munde der Musikanten in El Villano en su rincón; sie singen: Como se alegra el suelo Cuando sale de rayos matizado El sol en rojo velo, Así viendo el su rey, estó obligado El vasallo obediente, Adorando los rayos de su frente. Im 1. Akt dieser Komödie hatte Juan Labrador, der stolze Bauer, der den König nicht sehen will, gesagt: Rey es, quien con pecho sano Descansa sin ver al rey, Obedeciendo su ley, Como al, que es Dios en la tierra. Hier paart sich Selbstbewusstsein mit Königstreue, die aber dennoch kein absoluter Königskultus ist, wie Juans Worte beweisen: Reyes los que viven son Del trabajo de su mano.

Der absolute Glaube an den König ist unzertrennlich von der Frömmigkeit, die ebenfalls ein Kennzeichen des Lopeschen Zeitalters ist. Lope de Vega hat Jahrzehnte hindurch geistlichen Orden angehört, hat viele geistliche Dramen geschrieben, und seine geistlichen Lieder gehören zu den schönsten Erzeugnissen seines reichen Geistes. Ich muss das hier besonders betonen, weil aus den Drei Diamanten an keiner Stelle jene tiefinnerliche, erhebende Gläubigkeit spricht, die Lope sonst auszeichnet, und die beim Lesen des Buches von der schönen Magelone so wunderbar zu Herzen spricht. Denn die Gestalten im Drama führen zwar Gott und den Himmel beständig auf den Lippen; schwören bei Gott, wünschen Gottes Beistand herbei, auch zum Bösen (wie etwa Roberto [1668]: Cumplió el cielo mi deseo), doch scheint bei ihnen allen der Glaube nebensächlich zu sein. Das Wesentliche ist nicht die Ergebung in den Willen des Höchsten, wie im Volksbuch, sondern die

Erfüllung der eigenen, oft kleinlichen Wünsche. Nur selten meint man, einen innigeren religiösen Ton zu hören.[253]) Gleichwohl muss man an die Frömmigkeit dieser Menschen glauben und nur beachten, dass der lebhafte Gang der Handlung keine religiöse Vertiefung gestattet. Der Glaube an Zauberer und an böse Geister verträgt sich sehr wohl mit dem mittelalterlichen Katholizismus, wie auch Lisardos Lügen mit dem beharrlichen Festhalten an seinem Glauben, an dem ein gelegentlicher Anruf Allahs nichts ändert (1958). Der maurische Glaube unterscheidet sich in unserem Drama nur dadurch von dem christlichen, dass er die Träume als gottgesandt auffasst, während dieser verbietet, ihnen zu glauben.

In diesem Rahmen, der uns ein frommes, kirchengläubiges, königstreues Geschlecht zeigt, sind auch die sittlichen Anschauungen noch rein. Liebe und Freundschaft stehen hoch, die Frauen sind geehrt, trotz aller Angriffe, die das weibliche Geschlecht in den echt spanischen Sentenzen bekämpfen. Dass eine Lucinde sich hinreissen lässt, einen Bauern zu schlagen, dass sie schimpfen kann gleich dem niedrigsten Knecht, das liegt nun einmal an dem Drama um 1600. Für ihr „perros", mit dem sie die Bauern tituliert, lassen sich viele Analogien anführen; schützt doch den Dauphin von Frankreich (in La resistencia honrada y Condesa Matilde) nicht einmal sein königlicher Name davor, dass ihn Madama Floris mit „Hund" anredet. Wie sehr das Hängen an Kostbarkeiten, wie sehr Leichtgläubigkeit und Misstrauen die Handlungsweise der Personen in den Drei Diamanten bestimmen, ist schon Gegenstand der Erörterung gewesen. Wenn man von der Bühne auf das wirkliche Leben zurückschliessen darf, so gehören diese Eigenschaften zum spanischen Charakter überhaupt.

Lope de Vega durfte bei der damaligen Verbindung von Hospital und Theater — ein grosser Teil des Gewinnes aus dramatischen Aufführungen diente, bis ins 19. Jahrhundert hinein, zur Erhaltung der Krankenhäuser — ohne Bedenken einen Teil seines Dramas in Lisardas Hospital spielen lassen.[254]) Er konnte auch ohne besondere Erklärung die von Leonato ausgegangene Aufforderung zum Zweikampf, dessen Ausgang als Gottesurteil gelten sollte, auf der Bühne verkünden lassen. Turniere und Wettkämpfe aller Art fanden, wie Schack I 22 berichtet, im ganzen 17. Jahrhundert statt. Öffentliche Duelle hatte das Tridentiner Konzil verboten; in Spanien hatte unter Karl V. am 28. Dezember 1522 das letzte dieser Art stattgefunden.[255]) Aber die Tradition war noch durchaus lebendig.

Lope de Vega hat stets gewusst, wie weit er bei seinen Dramen auf das Verständnis der Hörer rechnen durfte. In den Drei Diamanten, wo der Stoff nichts Neues brachte, konnte er seine Hauptaufmerksamkeit darauf richten, die Fabel dramatisch so zu gestalten, dass sie den Anforderungen der damaligen Bühne entsprach. Das nämlich war sein Ziel und nicht, wie etwa bei Cervantes, die Erfüllung eines direkten moralischen Zweckes. In dem oft zitierten, oft (so von Lessing) überschätzten Gedicht El nuevo arte de hacer comedias, das 1609 erschien, setzt Lope seine dramatischen Prinzipien auseinander. Sie sind für ihn die leitenden gewesen und geblieben, obschon er sich der Mängel seines Systems klar bewusst ist. Ihm liegt nur daran, das Publikum, für das er schreibt und von dem er lebt, nach dem allgemeinen Geschmack zu ergötzen; denn er sieht, wie die Klassizisten bei aller kundigen Gelehrsamkeit ruhmlos und elend sterben, während er freudig hingerissen und täglich neu gespornt durch den Beifall

der Menge, das Gewordene als für Spanien richtig hinnimmt und unbekümmert um Gunst oder Missgunst der wenigen, die seine Art barbarisch nennen, beispiellosen Ruhm erwirbt. Sein Genius hiess ihn, die für seine Zeit und seine Verehrer passenden dramatischen Vorwürfe zu finden. Neben der heimatlichen Geschichte fesselten die alten aus Frankreich gekommenen Sagen am meisten das allgemeine Interesse. Die halbvergessenen Überlieferungen erhielten durch ihn neues Leben; eine ganze Reihe von volkstümlich verbreiteten Sagen wurde durch ihn wieder zum Gemeingut des ganzen Volkes. Dass Lope de Vega einen nicht geringen Teil seines Ansehens gerade dieser Tätigkeit verdankt, hat Schack nachgewiesen. Die Fortführung des spanisch Volkstümlichen und seine Überführung durch das wirksamste Mittel, die Bühne, in ein kunstmässig veredeltes Wesen, das ist Lopes hervorragende Bedeutung. Von diesem Standpunkt aus muss man auch sein Magelonendrama ansehen. Es ist ein Glied nur in der langen Kette ähnlicher Werke, aber es gehört zu ihm in der ganzen Art der Auffassung des Volkstümlichen, in der genialen Methode des Schaffens: nicht zu sagen, was von allen gewusst ist und auf dem Gegebenen weiter bauen, bis aus dem Alten mit grosser, treuer Bewahrung des Wesentlichen ein Neues und Eigenes entsteht, das zu Herzen spricht, weil es einem wahrhaftigen Dichterherzen entsprossen ist.

Je mehr man von Lope de Vega liest, umsomehr lernt man ihn lieben. Die Kenntnis zahlreicher Werke allein macht die Grösse seines Ruhmes begreiflich, von dem Mit- und Nachwelt nicht genug erzählen können. Wenn Agustin de Roxas im Viage entretenido ihn nennt: El sol de nuestra España, la fenix de nuestros tiempos, so erscheint das gering neben dem einfachen

Zeugnis von Lopes Schüler und Apologeten Montalbán: Vinieron muchos ... á Madrid sólo á desengañarse de que era hombre. Man musste ihn also mit Augen gesehen haben, um die Existenz solches Mannes für möglich zu halten. Am höchsten aber hat ihn Antonio de Mendoza gepriesen,[256]) der im Galán sin dama den Don Fernando sagen lässt:

Con vuestra licencia digo
Que es más facil que se tope
En el mundo á cada paso
Un Plauto, un Vergilio, un Taso,
Que en muchos siglos un Lope.

Schlusswort.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung der Anregung von Herrn Professor Tobler.

Ich habe wegen der Schwierigkeit, die spanischen Texte zu erreichen und zu zitieren fast durchgängig die Stellen kopiert, auf die sich meine Behauptungen stützen. Wo auf das spanische Volksbuch hingewiesen ist, glaubte ich, stets den Text geben zu müssen, da meines Wissens in Deutschland kein Exemplar davon vorhanden ist.

Ich habe den Wunsch, an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Tobler, meinen herzlichen Dank für die Leitung und Unterstützung meiner wissenschaftlichen Arbeiten auszusprechen. Den Herren Professoren Morel-Fatio in Paris und Menéndez Pidal in Madrid, die mir um meines Lehrers willen so bereitwillig geholfen haben, wo die heimischen Bibliotheken nicht ausreichten, sage ich ebenfalls meinen aufrichtigen Dank.

Tabelle.

Soden				Akad. Ausg.		Soden				Akad. Ausg.	
pag.	Akt	Szene	umfasst die span. Verse	Spalte	bis Vers	pag.	Akt	Szene	umfasst die span. Verse	Spalte	bis Vers
47	I	1	1—6	529 a	4	93	I	15	1014—1073	543 a	1073
					6	96	II	1	1074—1105	a	1084
47		2	7—51	529 b	9					543 b	1105
50		3	52—97	530 a	52	97		2	1106—1132	b	1125
				b	97					544 a	1132
52		4	98—145	530 b	99	99		3	1132—1269	a	1176
				531 a	131					544 b	1224
				b	145					545 a	1269
55		5	146—198	531 b	175	104		4	1270—1307	545 b	1303
				532 a	198					546 a	1307
57		6	199—283		209	106		5	1308—1484	a	1346
				532 b	249					546 b	1407
				533 a	283					547 a	1457
61		7	283—340	533 a	283					547 b	1484
				533 b	324	112		6	1484—1590	b	1492
				534 a	340					548 a	1542
64		8	341—392	a	368					548 b	1565
				b	392					549 a	1590
66		9	393—406	b	406	117		7	1591—1644	a	1601
66		10	407—466	534 b	412					549 b	1639
				535 a	443					550 a	1644
				b	466	120		8	1645—1669	a	1669
70		11	467—605	535 b	468	121		9	1670—1749	a	1687
				536 a	515					550 b	1716
				536 b	561					551 a	1749
				537 a	597	125		10	1750—1827	a	1750
				b	605					551 b	1783
76		12	606—780	537 b	638					552 a	1812
				538 a	689					552 b	1827
				538 b	739	130		11	1828—1991	b	1847
				539 a	780					b	1847
82		13	781—961	a	787					553 a	1884
				539 b	820					553 b	1925
				540 a	861					554 a	1976
				540 b	911					554 b	1991
				541 a	953	137		12	1992—2005	b	2005
				541 b	961	137		13	2006—2113	b	2017
89		14	962—1013	b	989					555 a	2047
				542 a	1013					555 b	2096
93		15	1014—1073	a	1014					556 a	2113
				542 b	1051	143	III	1	2114—2387	a	2125

Soden				Akad. Ausg.	
pag.	Akt	Szene	umfasst die span. Verse	Spalte	bis Vers
143	III	1	2114—2387	556 b	2160
				557 a	2205
				557 b	2239
				558 a	2268
				558 b	2298
				559 a	2352
				559 b	2387
155		2	2388—2407	b	2395
				560 a	2407
156		3	2408—2573	a	2423
				560 b	2460
				561 a	2499
				561 b	2543
				562 a	2573
164		4	2574–2758	a	2574
				562 b	2608
				563 a	2649
				563 b	2689
				564 a	2726
				564 b	2758
173		5	2759—2862	b	2767
173	III	5	2759—2862	565 a	2799
				565 b	2852
				566 a	2862
177		6	2863—2905	a	2880
				566 b	2905
180		7	2906—3003	b	2922
				567 a	2962
				567 b	2999
				568 a	3003
184		8	3004—3051	a	3028
				568 b	3051
187		9	3052—3113	b	3058
				569 a	3095
				569 b	3113
191		10	3114—3131	b	3127
				570 a	3131
192		11	3132—3246	a	3163
				570 b	3199
				571 a	3227
				571 b	3246

Anmerkungen.

[1]) Den Ausspruch von Diez zitiert August Sauer in der Widmung der Bibliothek älterer deutscher Übersetzungen an Michael Bernays; cf. Bolte, Die schöne Magelone (Bd. I dieser Sammlung), p. VII: „Die Aufgabe des Übersetzers ist eine heilige Arbeit: wie der Dichter, will der Übersetzer berufen sein; auch sein Geist muss einpflanzen und hervorbilden. Genau bestimmt ist seine Aufgabe: das durch die Sprache des Dichters Gegebene so weit nachbildend wiederzugeben, als es die eigene Sprache verstattet: aber auch durchaus so weit; denn darin liegt eben alles. Eine zarte Hülle schmiegt sich die Sprache um den dichtenden Genius; der leiseste Zug, der feinste Umriss, die unmerklichste Falte des schönen Gewandes bezeichnet die Äusserung des innen wirkenden Geistes; reine Lebenskraft treibt gleicherweise beseelend in allen Zweigen und Sprossen und benutzt jeden Raum zu ihrer vollsten Entfaltung.“

[2]) Von Sodens Übersetzungen liegt mir nicht die Originalausgabe von 1820 vor (die königliche Bibliothek zu Berlin besitzt sie nicht; ein Exemplar davon ist in der Göttinger Universitätsbibliothek), sondern ein Abdruck aus Wien 1827, wo sie in der Klassischen Kabinetts-Bibliothek in zwei Teilen erschienen sind.

[3]) Über „Grillparzer und Lope de Vega“ cf. Farinelli, Berlin 1894. Dort p. 20 ff. über Soden, wo Farinelli ihm seinen Mangel an Übersetzertalent vorwirft; p. 77 ff. über den Einfluss der Drei Diamanten auf Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“. Grillparzer urteilt über Lopes Magelonendrama Bd. XIII, 170 der 4. Ausgabe seiner Werke.

[4]) Die Lissaboner Ausgabe trägt eine andere Widmung als die anderen: Dirigidas a Duarte de Albuquerque Coelho, Capitão & Gouernador de Pernambuco, na noua Lusitania. Die Ausgaben von Brüssel und Antwerpen 1611, 8°, sind identisch, bis auf die Titelblätter.

[5]) Der Titel der Toledaner Ausgabe lautet genau: La hystoria dela linda Magalona, hija del rey de Napoles, y del muy esforçado cauallero pierres de prouença hijo del conde de prouença, y delas fortunas y trabajos que passaron.

[6]) Von dieser Ausgabe vom 12. Oktober 1526, die in der Pariser Bibliothèque Nationale unter Rés. Y^2 819 (früher Y^2 1075) steht und die ich kopiert habe, werde ich die Seiten, das Titelblatt ungerechnet, angeben.

[7]) Rennert, p. 110—115, erzählt die Geschichte des Liebesverhältnisses zwischen Lope und einer Schauspielerin Micaela de Luxan, das vor 1602 begonnen und bis nach 1608 gedauert hat. Sie ist die Lucinda seiner damaligen Dichtungen. Möglich, dass Lope de Vega seiner Geliebten huldigen wollte, als er gerade Magelone den Namen Lucinde gab. Menéndez y Pelayo hält es für sicher (Obras XIII p. CXLIII).

[8]) An vielen Stellen wird er auch *Lisandro* genannt, so 44 mal vor den jeweiligen Worten Lisardos in der Akademie-Ausgabe, die gleich zu Beginn darauf aufmerksam macht. Der Name Lisardo ist durch Reim gesichert; V. 907: aguardo, 1221: gallardo, 2461 wieder: aguardo. In manchen Sueltas steht auch an den Reimstellen Lisandro. So in der mit XK 1427 bezeichneten der Berliner Königlichen Bibliothek, während dort sonst der Name Lisardo weit häufiger gedruckt ist.

[9]) p. 5. Hermano vos direys al rey que me perdone de saber mi nombre: que *yo he hecho voto de no lo dezir a ninguno.* Mas dezilde que yo soy un pobre cavallero de Francia que ando buscando el mundo como cavallero andante por ver las damas y donzellas y conquistar su honor y precio.

[10]) I 2. 10. Senor, *yo soy, como otros, extrangero. No conviene* esta vez, por mi decoro, *Decir quién soy, si en la defensa muero.* Por honra vine aquí; la fama adoro. Tres lirios son mis armas; mi apellido El Caballero de Los Lirios de Oro.

Die Komödie wird nach der Akademie-Ausgabe zitiert.

Die zuletzt stehenden Zahlen geben die laufende Verszahl an. Wo vor der Verszahl Akt und Szene genannt ist, folge ich der Einfachheit halber der Szeneneinteilung von Soden, da die mir bekannten spanischen Ausgaben der Drei Diamanten nur Akt-, aber keine Szeneneinteilung angeben. Sie ist bei Soden nicht immer gut, jedenfalls nicht konsequent durchgeführt. Eine Tabelle am Schluss soll das rasche Auffinden jeder Stelle in der Akademie-Ausgabe ermöglichen.

[11]) I 5. 151 und I 11. 567.

[12]) p. 23. y lo llamavan todos *el cavallero delas llaves:* ca ellos no sabian otramente su nombre ni su linaje. So noch p. 24, 25, 29.

[13]) p. 18. Yo ruego a vuestra alta señoria que no lo quiera dezir a persona del mundo: porque *este fue mi proposito quando yo parti de mi tierra.*

[14]) I 3. 82. Cuando salimos de la patria mía Mis criados y yo, juntos *juramos* á una alta cruz que en una puente había, Por el fruto divino de sus manos, *De no decir mi nombre á ningún hombre.*

Die Übereinstimmung des letzten Verses mit dem oben zitierten Satz aus dem Volksbuch ist augenfällig (Anm. 9).

[15]) Das glaube ich, trotz Magelonens Wort (p. 27): ruego vos . . . que nos vayamos en uno: ca aqui nunca podremos complir nuestro desseo. Denn wenn die Werbung des einfachen römischen Grafen von Crapona nicht aussichtslos scheint: warum sollte Peter nicht Erfolg haben?

[16]) Über die Lage von Port Sarasin ('der heyden Port' bei Warbeck) und über die Namen Maguelon, Maguelone cf. Bolte p. IX—X; über Trapona (im spanischen Druck Crapona) p. XII f. Die Insel Saona scheint Bolte zu kennen (er schreibt, wie Warbeck, Sagona); ich habe sie im Mittelmeer auf modernen Karten nicht finden können.

[17]) p. 12. Der Traum, auf den ich nicht wieder zurückkomme, wird so erzählt: Y estando durmiendo ella (Magalona) uvo un sueño que le parecio que ella y Pierres estavan solos en un jardin: y ella le dezia. Yo vos ruego por el amor que me teneys que vos me digays de que tierra vos soys y de quales parientes. Ca yo vos amo sobre todos los hombres del mundo. Y por esto yo querria bien saber quien es el cavallero que ha mi amor: y de que lugar es el. Y el parecia que Pierres le respondia. Noble señora aun no es tiempo de vos lo dezir: yo vos ruego que vos sufrays un poco y no cureys delo saber por agora: ca en breve lo sabreys y que despues Pierres le dio una sortija mas hermosa y mas rica que la otra que su ama le avia traydo. E assi estuvo durmiendo la linda Magalona hasta el dia. E quando ella se desperto conto el sueño por estenso a su ama.

[18]) Wilhelm Meisters Lehrjahre, 5. Buch, 7. Kapitel des ersten Teils.

[19]) p. 52. Quando el noble Pierres vio a su amiga y esposa Magalona sin velos conocio la luego: y levantose y començaronse abraçar y besar muy dulcemente y de buen amor. Y enesta manera estuvieron gran rato: y no podian dezir palabra el uno al otro de gran alegria que ellos avian: y despues se assentaron y preguntaron el uno al otro de sus fortunas: yo no vos podria dezir la meytad del plazer y dela alegria que avian el uno del otro. Mas yo lo remito ala discrecion de cada uno: ca mejor se puede pensar que dezir ni escrivir . . . usw.

[20]) Die Kapitel IV bis VIII, p. 6 bis 16, sind vollständig diesem Teil des Romans gewidmet.

[21]) I 7. 296. *Celia/Lucinda.* ¿Dos veces que le has hablado Te tiene ya de ese modo? Das bestätigt *Lisardo* dem *Sultan*

II 5. 1336: Estabamos una noche De mis amores tercera Y la tercera de hablarla. . .

[22]) I 10. 457. *Lis.* ¡Perdidos somos, mi bien! Tu padre nos ha sentido.

Luc. Estas armas y rüido, A ti te buscan también.

Lis. Pues ¿téngote de dejar? Más quiero darme la muerte.

Luc. No lo hagas desa suerte, Pues que me puedes llevar.

Lis. Sígueme. *Luc.* ¿Por aquí vamos? Hacia aquel monte es mejor.

[23]) II 5. 1346. *Lis./Soldán.* Sentí rüido de espadas; Pensé que sus padres eran. — und

III 3. 2488. *Lis./Enrique.* Amigo, con mil espadas Vino el Rey sobre el jardín. Fuéme necesario, en fin, Romper las puertas cerradas.

[24]) II 3. 1256. *Rosardo.* Mas ¿cómo ó dónde podéis Tanta limosna pedir? *Luc.* Yo pedí á Su Santitad Limosna, y los Cardenales Más ricos y principales Me dieron gran cantitad.

[25]) III 11. 3201. *Lis.* A verte alegre venía . . . Con diez pipas de tesoro Llenas de sal por encima; Pero entendiendo la enima, Me las hurtó el que ignoro. *Luc.* Yo las tengo en mi poder.

[26]) I 11. 605. *Enrique.* Quiero seguirle, no le venga daño.

[27]) p. 22. Mas entre todas las otras *la linda Magalona parescia una estrella del cielo* que sale al punto del dia.

[28]) p. 2. Y quando el noble cavallero Pierres entendio assi hablar el cavallero; y tambien entiendo y oyo hablar dela maravillosa hermosura de Magalona: delibero y propuso en su coraçon . . . que yria como cavallero aventurado por el mundo.

[29]) p. 37. La noble Magalona se vestio delos vestidos dela peregrina: de suerte que *a pena le veyan nada dela cara: y lo que se veya ensuzio con saliva y con tierra.*

[30]) p. 54. E quando ellos (el conde y la condessa) la vieron assi ataviada fueron muy espantados de que lugar podia venir tan hermosa dama. Bei der Hochzeitsfeier wird ihre Schönheit gerühmt: (p. 55) y dezian todos los dela tierra que jamas no avian visto que en çuerpo humano dios oviesse puesto tanta hermosura como en Magalona.

[31]) II 2. 1114. *Patrón/Rosardo.* Dalde con gusto hospedaje; Por dos cosas lo merece: Por la hermosura que ofrece, Señal de noble linaje, Y porque palabra vos doy Que es una santa.

[32]) II 1. 1102. *Patrón/Lucinda.* Que amor, por propio interés, A servirte me obligó.

[33]) II 2. 1120. *Rosardo/Patrón* . . . en los indicios que veo Della satisfecha estoy.

[34]) p. 27. Empero señor si es de necessidad que vos ayays de partir: *yo vos ruego que nos vayamos en uno.*

[35]) p. 7. Noble cavallero *yo vos ruego que vengays muchas vezes* a esta casa a passar tiempo: ca *yo he muy gran desseo de hablar con vos en secreto* delas armas y valentias que hazen en vuestra tierra.

[36]) p. 17. . . . y se quiso levantar por le yr a abraçar y besar: porque amor la constreñia. *Empero razon que deve senorear todo noble coraçon le demostro su honrra* y la dignidad en que ella era.

[37]) p 41. Y *Magalona la consolo* con dulces palabras: *aunque Magalona avia mas menester de ser consolada que la condessa.* p. 43. Y *assi consolo Magalona ala condessa* lo mejor que pudo: *no obstante que* su dolor no era menor que el dela condessa: y *avia tanto menester de ser consolada como ella.* p. 47. E lo mejor que ella podia *los* (parientes) *confortava. No obstante que mas avia ella menester el consuelo que todos ellos.*

[38]) p. 35. (Magalona) commenço a hazer los mayores llantos que nunca hombre oyo.

[39]) III 7. 2991. *Luc.* ¿. . . Si ya mi bien acabó? . . . Muerto es mi bien, bien lo advierte. . . Que todas estas desdichas Son correos de su muerte.

[40]) III 1. 2146. *Luc.* No sé que espero, y tengo confianza; Y en tantos males sólo un bien recibo, Que yo pienso que soy sin esperanza, Y debo de tenerla, pues que vivo.

[41]) p. 35. ... vino tan gran dolor de cabeça que ella se penso morir y *cayo en tierra amortescida.*

[42]) p. 9. Ay ama este es el amor que vos me teneys querer que yo muera tan miserablemente: y que fenesca assi mi vida por falta de socorro ... si vos me quereys bien hazed lo que yo vos digo: otramente vos me vereys morir antes de pocos dias de dolor y melenconia: y en diziendo esto ella *cayo amortescida sobre su cama.*

[43]) p. 8. ... si por ventura el fuesse de gran linaje y noble que ella lo querria mas amar que a persona del mundo.

p. 9. Yo he tan fuertemente puesto mi coraçon en aquel buen cavallero que ante ayer gano las justas y le amo tanto que yo no puedo comer / ni bever / ni dormir. E si yo fuesse segura que fuesse de noble linaje yo haria del mi señor y mi amigo.

[44]) p. 11. No seria yo bien cruel y muger sin ninguna piedad si no lo amasse y quisiesse: Antes muera yo de mala muerte que yo lo ponga en olvido ni lo dexe por otro ninguno.

[45]) p. 18. Ca yo soy la mas bienaventurada y mas dichosa muger que jamas fue.

[46]) p. 19. E sed cierto de mi parte que *antes sufriria muerte que mi coraçon consienta en otro casamiento.*

p. 27. ... *antes me haria morir que yo consentiesse aver otro marido.*

[47]) p. 20. *Magalona/ama*: E si por ventura aviniesse algun caso ... sabed, mi amada ama: que yo de mi propria mano me quitaria la vida.

p. 20. *Magalona/Pierres.* ... si vos partis de mi que en breve aureys nuevas de mi muerte: / y que por amor de vos fallescida Magalona. ... Ca por cierto luego que vos sereys partido yo me porne en camino: y se bien que no sere gran tiempo sin morir.

[48]) p. 35. Ay mi dulce amigo Pierres aveys visto en mi cosa que no vos ha plazido. *Cierto si yo me soy tan presto declarada a vos lo he hecho por el grande amor que vos tenia.*

p. 36. E si vos (Pierres) soys muerto: porque no soy yo muerta con vos.

p. 36. E dexad me (Magalona) ver antes que yo muera mi señor y mi marido.

[49]) p. 10. (La ama) vino a donde estava Magalona que la esperava con muy gran affecion y desseo.

p. 14. (la ama) se fue ala camara de Magalona que estava muy congoxada por fuerça de amores encima de su cama: ca ella no podia aver reposo... Entonces Magalona salto dela cama en tierra: y abraço y beso a su ama.

[50]) p. 49. E quando *Magalona* vio aquel de nuevo venido: *le lavo los pies y las manos y lo beso:* ca assi hazia a todos.

[51]) p. 52. y (Pierres) levantose y començaronse abraçar y besar muy dulcemente y de buen amor. Y enesta manera estuvieron gran rato.... Todo aquel dia hasta la media noche no hizieron otra cosa sino besar y abraçar.

[52]) p. 22. Quando ella vio que no lo oya en ningun lugar: por poco que ella no salio fuera de su seso.

[53]) p. 35. Ay mi señor en que vos he yo errado que me aveys sacado de casa de mi padre ... por me hazer morir de tal dolor... Que son delos juramentos y prometimientos que me hezistes quando me sacastes dela casa de mi padre... Por cierto vos soys el mas cruel y mas desleal hombre que jamas nascio de madre.

[54]) p. 36. Sin falta yo creo que esta tribulacion nos ha dado el maligno espiritu ... y no avemos consentido a sus malvadas tentaciones. E yo creo que por esto lo avra levado a alguna tierra estraña por quitar su plazer y el mio. Vorher stand: Cierto vos no soys ydo de vuestra voluntad: y soy agora dello bien cierta.

[55]) p. 36. ... y guardad ... mi seso que mi cuerpo y mi anima no se pierda.

[56]) III 11. 3208. *Luc./Lis.* ... ¿qué tesoro mayor Qué hallarte?

[57]) I 5. 164. *Lucinda.* Dí que á ninguno me dé, Que â todos los quiero mal.

[58]) I 2. 44. *Rey.* Mi voluntad es ley de su obediencia.

[59]) I 7. 291. *Luc./Celia.* Muérome por él.

[60]) I 13. 822. *Luc.* ¡Muerta estoy, estoy mortál!

835. Matarme sólo es partido.

843. ¿Si le han muerto estos villanos Por roballe? Esto es lo cierto. ¡Perros, mi bien habéis muerto Con esas infames manos!

849. ¡Con las manos, con la boca Quiero matar su homicida!

881. Porque si le (i. e. el consejo) pido á amor, Sólo el de morir me da.

[61]) Das erfährt man aus Belardos Ausruf I 13. 863. ¡Ay, que me ha muerto!

[62]) III 8. 3034. *Luc.* ¡Ah, traidor, cruel, perjuro, Mal cristiano, hombre sin ley! . . . Comigo ¿No le tuviera mejor? Qué bien empleé mi honor, Lisardo infame, contigo.

[63]) III 15. 1042. *Luc.* Pastores de mis entrañas, Reyes, señores, amigos, De mis venturas testigos. . . Queridos, amados padres, Hermanos. . . Hijos, adiós; reyes mios.

[64]) III 1. 2371. *Luc./Leonato.* ¡Quedate, infame, cruel, Vil sangre, invención liviana!

III 9. 3031. ¡Ah, bestia fiera!

III 11. 3151. ¡Ah traidor villano!

[65]) III 4. 2727. *Crispín.* ¿Oué hemos de hacer del engendro? *Luc.* Matarle, amigo, ó matarme.

[66]) III 4. 2745. *Luc.* . . . Ya el ser madre Sufriera, pues serlo heredo, Mas ser tu el padre, no puedo.

[67]) III 8. 3016. *Luc./Crispín.* Habránles allá pintado Que soy un ángel.

[68]) p. 40. . . . vino en coraçon a Magalona . . . que ella se pornia *en algun lugar devoto* por servir a dios: *enel qual ella pudiesse guardar su virginidad.* . .

[69]) p. 27. Yo (Magalona) consejo que nos vayamos . . . por dos razones. La primera que *yo dubdo que vos seays enojado de esperar tanto tiempo:* y *tengo* gran *miedo que en fin vos* vayays y *me dexareys.* La otra es que *el rey mi padre me quiere casar.*

[70]) p. 28. . . . hallo (Pierres) alli la linda Magalona que estava sola: la qual *avia tomado oro y plata* lo que le parecia mejor.

[71]) I 7. 306. *Luc./Celia.* Dióme un anillo y por él Quise saber su valor; Díle á persona *fïel,* Y dice que no hay mejor Diamante en el mundo que él: Vale treinta mil ducados. Ähnlich fragt in *El villano en su rincón* der verliebte Oton seinen Freund Finardo (Anfang des I. Aktes), ob er sich auf Edelsteine verstehe und weist ihm dann den Ring, den die Bauerntochter Lisarda ihm geschenkt hat.

[72]) I 7. 316. *Luc./Celia.* Habléle otra vez, y vi Que otro diamante tenía, Y *á pedirle me atreví,* Por ver si valor tenía Él para dármele á mí. Diómele; hicele ver.

Celia. Y ése, ¿qué puede valer? *Luc.* Dos veces más que el primero.

[73]) III 1. 2320. *Luc./Leonato.* Si . . . contra mi honestidad Habláis con desenvoltura, Al Duque vuestro señor. Se lo diré, de tal suerte, Que os cause deshonra y muerte, Y os privará de su amor.

III 4. 2708. *Luc./Crispín.* ¡Ya Leonato se vengó!

2716. ¡Ah, Leonato! ¡Ah bestia fiera, Que te quisiste vengar, Villano, desta manera!

III 7. 2914. *Crispín/Luc.* ... Como ya de su maldad Al Duque habéis dado cuenta...

[74]) III 1. 2252. *Duque.* Muy aficionado estoy A tu casa y hospital. *Luc.* A tu piedad natural Muy agradecida estoy A las limosnas que has hecho.

[75]) p. 36. O gloriosa virgen maria vos que soys lumbre y madre de toda consolacion y consoladora delos desconsolados: plega vos dar a esta pobre y triste donzella algun consuelo.

[76]) p. 38. Dreifaches Gebet: O señor dios Jesu christo... O gloriosa y dulce virgen maria madre del criador de todo el mundo... O señor sant Pedro que aveys seydo lugar teniente de dios enla tierra. Sie fleht zu ihm, weil Peter vos ha avido en devocion y en honrra y por amor de vos ho (!) llevado vuestro nombre. Sie bittet Petrus de rogar a nuestro señor por nos.

p. 43. y (Magalona) se puso de rodillas delante del altar de sant Pedro rogando a dios y al principe delos apostoles que lo quisiesse guardar y defender de sus enemigos si era bivo. Y si era muerto que quisiesse aver merced de su anima.

[77]) III 1. 2369. *Luc./Leonato.* Pues no me importa que se arme De tus fraudes el demonio.

III 11. 3127. *Luc./Rey.* ... indujo el demonio A éste á tal testimonio.

[78]) II 3. 1210. *Luc./Rosardo.* Dios se le traiga con bien, Dios se le encamine aquí.

[79]) III 1. 2298. *Luc./Leonato.* Aquí Son las paredes jüeces, Y dondequiera está Dios.

III 11. 3152. *Luc./Leonato.* De aquel Jüez soberano Venga el castigo á tu error.

[80]) III 4. 2590. *Crispín/Duque.* ... tiene siempre de costumbre Subirse á la azotea por dos horas.

[81]) p. 53. Yo soy venida a vosotros por vos declarar una vision que yo he vista enesta noche afin que vos consoleys y que bivays en esperança... A mi parecia que sant pedro me venia delante y traya por la mano un cavallero joven muy hermoso y me dezia. Este es el cavallero por quien tu ruegas:... Mas creed de cierto que antes de poco tiempo lo vereys bivo y bien alegre.

[82]) p 53. Por esto, sagt Magelone, yo vos ruego humilmente que hagays quitar los paramentos de luto y hagays poner otros que sean de plazer y de alegria. . . Quando el conde y la condessa oyeron assi hablar la hospitalera fueron muy alegres aun que no podian creer que su hijo fuesse bivo. Empero por amor deela hizieron quitar los paramentos de luto.

[83]) p. 53. Mas su coraçon no lo podia sofrir: y les dixo que ella avia de negociar algunas cosas del hospital.

[84]) III 4. 2704. Dafür zeugt *Lucindens* ängstliches ¿ Oyólo el Duque? und 2707. ¡ Perdido mi honor esta!

2709. ¿ Qué dijo el Duque? Dazu

III 7. 2990. ¿ Qué aguardo en aquesta tierra, Si ya mi bien (Lisardo) se acabó? Mas dirán, si me voy yo, Que su dueño me destierra.

[85]) p. 28. E si por ventura fueremos tomados yo (Magalona) he miedo que el (rey) nos hiziesse morir de mala muerte.

p. 36. Y no dormio ni holgo di miedo que las bestias salvajes no la comiessen . . . nunca tornaria en casa de su padre si ella podia guardar dello en ninguna manera: ca ella temia el furor de su padre y de su madre.

p. 39. Der Ohm tritt mit Gefolge in die Kirche, donde ella fue muy espantada y ovo miedo.

[86]) p. 51. E quando ella ovo acabado su oracion luego se hizo vestiduras reales . . . y luego se vistio de aquellos vestidos reales y se puso los vestidos como ella avia acostumbrado de traer donde no la veyan sino les ojos y un poco delas narizes y debaxo sus hermosos cabellos que le llegavan hasta las rodillas.

p. 54. Despues Magalona hizo muchos vestidos y atavios para si y para su amigo Pierres.

[87]) III 8. 3012. *Lisardo.* Aún está hermosa.

[88]) II 3. 1216 antwortet *Lucinde* auf *Rosardos* Frage: ¿ Era hermosa? : No sé yo Si lo fué como la fama.

[89]) I 15. 820. *Luc.* ¡ Ah, sueño, gran mal me has hecho!

877. Arboles de aqueste monte, Que así ardéis en vivas llamas, Antes que otra vez las ramas De aquel sol de ese horizonte. ¿ Dónde mi bien encubrís? ¡ Ah! vos, que en efecto habláis, Y que casi entender dais Que lo que os dicen sentís, ¿ Dónde está mi bien perdido?

1052. Arboles, hojas y ramos, Aves cuyo canto eleva, ¿ Vivo mi bien? Cerca esta, No hay duda. ¿ Visto le habéis? Enseñadme, si sabéis Por dónde en mi busca va. Claras fuentes,

si con sed En vosotras ha bebido, Dezidme por donde ha ido, Hacedme aquesta merced.

[90]) II 1. 1074. *Luc.* ¿Qué tierra es ésta, Patrón? *Patrón.* Este puerto es Aguas Muertas. *Luc.* Mis esperanzas inciertas Dese proprio nombre son.

II 3. 1268. *Luc.* ¡Por qué notables caminos, Adonde nacistes muero!

[91]) III 1. 2138. *Luc.* Triste Reina de Nápoles, ¿qué estrella A tanta desventura te ha traído? ¿Qué bien esperas deste bien perdido, Ni qué esperanza de vivir sin ella? Mas ¿qué no puede amor, qué no atropella Este fiero tirano del sentido, Que entrando en la razon desconocido, Despues no da lugar á conocella? No sé qué espero, y tengo confianza; Soy piedra en el sufrir, y en aire estribo; Mi fe es sospecha, y lo imposible alcanza. Y en tantos males sólo un bien recibo, Que yo pienso que estoy sin esperanza, Y debo de tenerla, pues que vivo.

[92]) p. 18. *Pierres* zu *Magalona.* Y sepa vuestra gentileza que jamas mi coraçon otra que a vos no amara hasta la muerte.

p. 27. Et yo querria antes morir que vos dexar.

In der Komödie erzählt II 4 *Amurates* von seines Sklaven Liebesseufzen und *Cambises*, wie Amurates vergebens versucht habe ihn zu bestechen II 4. 1278. Quiere Amurates darle á su Sidora Y hacerle capitán de sus galeras usw. II 11 (Szene mit Celima) beweist Lisardos Treue und Unbestechlichkeit, den der Sultan als Celimas Gatten zum König machen will, ja zum Sultan (cf. II 11. 1893/99). III 6. 2902 zeigt Lisardos Abscheu vor Celimas Geschenk und der Ausruf ¡Oh, mi Lucinda! seine Liebe; III 9. 3078 die Worte: ¡Rabio por dar voces! ebenfalls.

[93]) *Rosardo/Luc.* Cúbrese de triste luto La tierra que le crió, Porque desde que faltó, Aun los campos no dan fruto. Era este mozo alegría De sus vasallos, ejemplo De caballeros, un templo De virtud y cortesía.

[94]) p. 26. E quando cada uno (delos cavalleros) fue en su tierra loavan lo (Pierres) mucho: y dezian que *nunca avian visto otro tal cavallero tan hermoso: tan valiente y tan cortes.*

[95]) p. 34. E tanto *lo amava el soldan como si fuera su proprio hijo:* y . . . era (Pierres) tan dulce y amigable a todos que todos lo querian tanto como si fuera su proprio hermano o hijo.

p. 44. (Pierres) siempre entrava mas en su gracia tanto como si fuera su hijo. Ca el (soldan) no podia estar sin que oviesse a Pierres cerca de si.

[96]) p. 1. Pierres . . . era excelente en armas y en todas las cosas que era maravilla: y *parecia mas cosa divina que humana.*

p. 25. ca el (P) era tan hermoso . . . y su carne era muy blanca y sus ojos muy amorosos: y sus cabellos ruvios como oro fino.

[97]) p. 7. *Pierres/Mag.* soy hombre de tan pequeño estado que no he merescido tan solamente de ser enel numero delos menores servidores de vuestra casa.

p. 26. Magalona empeço de loar a Pierres y el le respondio que ella y su hermosura le avian hecho hazer las valentias que el avia hecho: y que della procedia toda la honrra y no del.

Aber in der Komödie heuchelt er Bescheidenheit:

I 2. 27. *Lisardo/Rey.* La fama, Rey de Nápoles, conquisto, Que no de vuestra hija la belleza. Si por ella con tantos me enemisto; Dadla, señor, á quien por fortaleza, Por sangre y por valor la ha merecido; Que á mí me faltan partes y nobleza.

I 7. 79. *Lis/Enrique.* Que pues en sangre *y armas* me prefieres . . . und hat ihn doch eben im Turnier besiegt.

II 5. 1316. *Lis/Soldán* (über Amurates). Mi dueño es bueno, y yo quien no merece Más honra ni favor por ser tan malo.

III 2. 2401. *Lis./Soldán.* No puedo Decir, señor, cuánto quedo Obligado á esta merced.

[98]) Zu letzterem möchte ich die Verfolgung des Vogels rechnen. Dass der junge Held bis ans Ufer nacheilt, ist vernünftig und begreiflich. Dass aber jemand, der die Verantwortung für ein geraubtes Königskind zu tragen hat, sich weiter, als der Ruf reicht, von ihm entfernt, scheint leichtsinnig. Denn die Motivierung, die Lisardo selbst seinem Freunde Enrique gibt III 3. 2496. Llevóme (un ave) una banda roja Y dos anillos en ella, Levantéme, y fuí tras ella; Dándome el pecho congoja Que eran de tan gran valor Como aquél que á ti te dí —, mögen wir nicht glauben, wie sehr auch diese Furcht vor Verlust von Kostbarkeiten sich später bei Lisardo zeigt.

[99]) Das gilt besonders von Peter-Lisardos Auftreten beim Sultan. Er ordnet sich unter, solange es nötig ist. Im Volksbuch übernimmt er sogar die Bedienung bei der Tafel. Seine Klugheit zeigt sich auch daran, dass er dem Sultan seine Bitte vorbringt (p. 44) un dia que el soldan hazia una gran fiesta y que era muy alegre y hazia grandes mercedes a unos y a otros.

[100]) p. 32. O señor dios todo poderoso y vos gloriosa virgen Maria yo vos ruego que me querays perdonar mis defectos y mis pecados: ca contra vos señor dios yo he muy gravemente

pecado y ofendido tanto: que yo soy digno de suffrir esta cruel muerte . . . estuvo en proposito de se echar enla mar. (Er gedenkt seines katholischen Glaubens.) O malvado que soy yo porque me quiero yo matar: que soy tan cerca dela muerte que a mi corre por mi prender: y no conviene que yo la busque. . . O gloriosa virgen Maria muy humilmente vos la encomiendc (Magalona) que la querays guardar de mal y de deshonrra. . . E vos ruego que mi anima venga en salvacion por vuestra santa piedad y misericordia.

p. 34. . . . muchas vezes rogo a dios llorando que pues lo avia hecho escapar del peligro dela mar que le dexasse tornar devotamente el sacro sacramento del altar antes que el muriesse.

p. 48. . . . como aquel que era cerca dela muerte pensando perfetamente en dios rogando le que oviesse piedad y misericordia de su anima.

[101]) p. 48. . . . despues fortuna tambien me avia puesto en servicio de un moro enemigo dela sancta fe catholica la qual yo he mantenido por fuerza gran tiempo.

[102]) III 3. 2494. *Lis./Enrique.* Bajó un ave de una rama, Demonio debió de ser.

[103]) Auch das Volksbuch zeiht Peter einer Unwahrheit, als Peter dem Patron sagt (p. 45): Ca yo he hecho voto dela llevar (das Salz nämlich, das Peter mitnehmen will) deste lugar a donde yo querre; vorher hatte er als Zweck des Mitnehmens angegeben: que querria llevar (quatorze barriles de sal) para dar a un hospital. — Aber *Lisardo* begnügt sich nicht damit. Gleich im Anfang: I 4. 108. *Lis./Paje.* ¿No veis que fué complimiento A que no estoy obligado? Que los que lo son, no obligan — lügt er entweder — und das ist zu wünschen — oder er ist ein elender Freund. Dann lügt er gegen Amurates, den er verrät; gegen *Cambises*, dessen Frage II 6. 1562 (De mí) Haslo dicho algo? er lügenhaft beantwortet: *Lis.* He hablado Como de un ángel de ti. Schliesslich gegen Celima, indem er den Mut hat ihr zu sagen II 11. 1958. *Lis./Cel.* . . . este esclavo, que te adora, Sabe Alá que verdad cuenta, nachdem er durch eine erlogene Weissagung ihre Verbindung unmöglich gemacht hat:

II 11. 1909. *Lis./Soldán.* Porque después no te diese El hijo que procediese De los dos, la muerte fiera. Diese Weissagnng auf Kyros beschäftigt eine Reihe von alten Romanzen. Bei Durán, Romancero general, I 327 a No. 492 steht in der *Historia de Ciro, Rey de Persia* betitelten Romanze diese Weissagung in

folgender Form: Dijeronle (Astiáges) que de su hija Un nieto le naceria, Que andando el tiempo adelante Del reino le privaria. Lope hat den Stoff der Kyrosgeschichte bearbeitet in *Contra Valor no hay Desdicha.*

Als Enriques Opfermut ihm die Heimkehr ermöglicht, sagt

III 3. 2536. *Lisardo.* Mas téngole (dem Sultan) de decir Que eres *rey* de Ingalaterra. Nicht einmal vor Lucinden schämt er sich zu behaupten

III 8. 3004. *Lis./Luc.* De tu virtud, fama y gloria Dos mercaderes trujeron Las nuevas á Persia un día — und ihr grausam vorzulügen

III 8. 3041. Y por quitarte el cuidado Te escribe que se ha casado.

[104]) Misstrauen gegen die Schiffer, die ihn gegen ihren Willen auf Saona zurückgelassen haben.

III 5. 2814. *Lisardo.* ¡Oh, traidores, ya recelo Que habéis visto mi tesoro; Bastara quitarme el oro, Si no era gusto del cielo. . . Er flucht ihnen: ¡Plegue al cielo, navecilla, Que antes esos viles brazos Echen el ferro en la orilla, Te hagas dos mil pedazos Desde la gavia á la quilla!

[105]) III 9. 3107. *Lis.* Bien sé que no puede ser, Que es noble; mas es mujer, Y en mujer todo es posible.

[106]) III 8. 3008. *Lis./Enrique.* Sí, porque el alma, en vella, Arde, tiembla y desconfía.

[107]) III 11. 3160. *Lis./Leonato.* Yo, caballero, me obligo Si tú, (el rey) licencia nos das, De sustentar en campaña Que mientes.

[108]) III 11. 3211. *Lis./Duque.* . . . he jurado No te los (brazos) dar hasta el punto Que me otorgues. . . Sólo que á mi hermana des A Enrique de Ingalaterra.

[109]) III 6. 2890. *Enr./Lis.* Yo he tomado . . . Este traje que ves por ir seguro . . . y toma agora El hábito que traigo, y disfrazados Podemos tomar puerto en la Proenza. Vor III 8. 3004 steht: Entran Enrique y Lisardo, de persianos.

[110]) p. 4. . . . era venido uno (cavallero estrangero): al qual el rey de napoles hazia mucha honrra por su gran valentia: y se nombrava el dicho cavallero micer Enrrique de crapona.

[111]) p. 6. E Micer Enrrique y los otros lo acompañaron. Y desde aquella hora micer enrrique uvo muy gran amor con Pierres: *y siempre eran companeros.*

[112]) p. 22. Enla cibdad de Napoles estava el noble Pierres y su compañero micer Enrique de Crapona.

[113]) I 1. 2. *Enr./Lis.* Aunque enemigo me pondré á tu lado; Tanto estoy de tu esfuerzo satisfecho.

[114]) II 12. 1992. *Enrique.* Si fuera cierto aquel error pasado, Que nuestras almas de otros cuerpos eran, Creyera que amistad tenido hubieran Las nuestras antes que te hubiera hablado, Pues sólo de una vez, Lisardo amado, Que mis ojos te vieron, no te vieran, Lo que mil Alejandros no pudieran: La vida, el alma y el honor te he dado.

[115]) I 3. 59. *Enr./Lis.* ... desde aquí por amistad te juro Morir á tu defensa y á tu lado.

67. Te cedo mi derecho, si te place, Y doy esta palabra al cielo justo... De ayudar á las cosas de tu gusto Como leal y verdadero amigo.

[116]) Nur Lisardos Liebe zu ihr ist bekannt:

I 3. 76. *Lis./Enr.* Confieso que he querido tiernamente A Lucinda hasta aquí, — während wir erst, ohne Enriques Beisein, aus dem Munde des Pagen hören, dass Lucinde den Lisardo liebt; denn als beim Anblick des Ringes *Lis.* fragt I 4. 126. Pero ¿el dárosle fué En mi favor? entgegnet *der Page*: No fué dado; Que no hay en el mundo estado Por que ella el anillo dé.

[117]) I 6. 237. *Enr./Luc.* ... La palabra le he dado Vencido de su afición De aventurar á su lado La vida en toda ocasión. *Luc.* Júralo. *Enr.* Quíteme el cielo La vida si no es verdad.

[118]) I 7. 287. *Luc.* Pues ¿qué le obliga? *Celia.* Amistad Que al gusto de amor prefiere. *Luc.* Gran virtud, gran calidad Dese milagro se infiere, — oder soll mit *milagro* das Wunder der Wirkung bezeichnet werden, die Lisardo auf Enrique ausübt?

[119]) I 8. 343. *Lis.-Enr.* ... puedes estar cierto Que ninguno jamás habra tenido Tal dama y tal amigo, aunque revuelva La antigüedad sus máquinas de historias, Y la fama de Grecia sus archivos.

[120]) I 11. 553. *Enrique.* ... si hoy el cielo me sube A este bien, sólo se advierte Que á mi me cupo] la suerte Por buena estrella que tuve.

[121]) II 10. 1771. *Duque.* ¡ Este hombre ha muerto á mi queri do hijo!

1772. Aquéste le dió muerte por roballe.

[122]) II 10. 1769. *Duque.* ¿Quién son tus padres? *Enr.* Hasta hallar este hombre Hice de no decirlo juramento.

11*

[123]) II 13. 2042. *Enr.* Juré no decir mi nombre Ni mi tierra hasta topalle. No quiere Dios que le halle Y quiere cansarse un hombre.

[124]) II 13. 2087. *Enr./Amatilde.* ... he de callar Por juramento, hasta hablar Quien á tanto mal me obliga.

[125]) II 13. 2092. Si me dais la libertad... Ninguna de cuantas hizo Dios, sino vos, ha de ser Mi dueño, esposa y mujer.

[126]) III 3. 2513. *Enr./Lis.* ... una peregrina De vida santa y divina Cuyo fama el mundo pasa, Porque por ti ruega á Dios, Y de tu nombre se llama. *Lis.* ¡Valgame Dios!

[127]) III 3. 2532. *Enr.* Dile que yo quedaré Preso en tu lugar por ti.

2538 ¡Vuelve, Lisardo, á tu tierra, Y condénenme á morir. *Lis.* Dame esos pies. *Enr.* Si esto es poco, Daré mil vidas por ti. *Lis.* Deja de tratarme así; Que estoy de contento loco.

[128]) III 3. 2548. *Enr./Lis.* A estos moros Puedes, Lisardo, engañar.

[129]) III 3. 2544. *Lis.* Palabra te doy, Enrique, De volver á tu prisión Y que aquesta obligación A todo el mundo publique.

2572. Ni soy noble ni cristiano Si no volviese por ti.

[130]) III 6. 2883. *Enr./Lis.* Hallóme con mil lagrimas un día; Preguntóme la causa, y dije que era Amor de una mujer que se casaba Dentro de un mes que yo le dí de término...

[131]) III 9. 3084. *Enr.* Pasa: Mi término es ya cumplido.

[132]) III 11. 3225. *Amatilde.* ... libréle yo Que ya á todos lo confieso, ¡Mi Enrique! *Enr.* ¡Señora mía!

[133]) I 6: lässt sich von Lucinde schwören, dass sie Lisardos Herkunft nicht weiss; denkt einen Moment an Untreue seines Freundes; II 7: misstraut den unbekannten Käufern seines Ringes, doch nicht Roberto, der Misstrauen verdient.

[134]) cf. *Rennert* p. 41 ff. Er zitiert u. a. aus den Obras sueltas II p. 452: Y con injusto cargo... Desterróme de selvas y de prados Disfrazado en justicia La venganza amorosa.

[135]) cf. *Rennert*, The Life of Lope de Vega p. 22 ff. und *Peréz Pastor*, Proceso de Lope de Vega. Madrid 1901.

[136]) p. 22. ... otros muchos vinieron que no se sabrian nombrar: y estuvieron todos alli seys dias antes del dia assignado todos muy bien aparejados. *Y en ninguna hystoria no se halla que jamas en la cibdad de Napoles se hallassen tantos nobles cavalleros como entonces ovo.* Los quales el rey Magalon festijo muy bien.

p. 25. El rey hizo pregonar que cada uno viniesse a comer al palacio: y todos vinieron alli: y el rey los recibo muy bien

Quinze dias tuvo el rey cortes abiertas por amor delos señores y cavalleros que alli eran venidos.

[137]) So wird die Anwesenheit Heinrichs von Crapona durch ein Turnier gefeiert: p. 4. ... por amor de el: el rey avia mandado fazer justas enel domingo siguiente. Entonces el noble cavallero Pierres demando si los cavalleros estrangeros eran recebidos enla justa: y su huesped le respondio que si de buena voluntad: mas que viniessen bien adereçados al campo. Der tapfere Jorge de la Colona erhält auch leicht vom König die Gunst eines Turniers: p. 21. E un dia confiandose en su fuerça: el (Micer Jorge) propuso en su coraçon de hazer algunas justas enla cibdad de Napoles por mostrar su fuerça afin que el pudiesse mejor conquistar la gracia y amor de Magalona: y sobre esto hizo suplicacion al rey Magalon: el qual gelo otorgo.

[138]) p. 22. el rey hizo pregonar por su faraute que las justas fuessen buenas y de buen amor sin injuriar el uno al otro.

p. 25. Y ellos enesto estando el rey embio a buscar fisicos para curar a don Lançarote que estava llegado muy malamente.

[139]) So sagt er zu Peter, den er nach jedem Erfolg vor allen Rittern auszeichnet, nach dem siegreichen zweiten Turnier, als Peter sich im Kampf mit dem Ohm so vornehm und stark gezeigt hat (p. 25): Yo ruego a dios del cielo que vos dexe venir a lo que vuestro coraçon dessea en acrecentamiento de bienes y honrra.

[140]) p. 5. y quando el rey ovo entendido la respuesta del: dixo que era cortes y noble en que no queria dezir su nombre: y que le procedia de gran coraçon.

[141]) p. 29. ca el queria hazer de tal justicia que sonasse per todo el mundo.

[142]) p. 29. Y el (rey) se entro en su camara: y en todo aquel dia ni bevio ni comio. Gran piedad era en ver el dolor dela Reyna... Nach der erfolglosen Rückkehr der Ritter p. 30. E hizo (el rey) tan grande llanto que era lastima delo ver y oyr.

[143]) I 2. 41. *Rey.* En mi presencia Qualquier atrevimiento fué culpado. Jüez árbitro soy desta sentencia; Soy padre y rey. .. Mi voluntad es ley de su obediencia.

I 5. 174. *Rey.* Basta que hacer pretendéis Campaña de armas la sala. Salid de la corte luego.

I 11. 467. ¿Tantas armas y rumor? . . . ¿Quién sois, que en este terrero Donde mi casa ofendéis, Atrevimiento tenéis De desnudar el acero?

[144]) I 5. 151. *Rey.* Si el caballero extranjero Del blasón del lirio de oro No quiere, siendo el primero, Decir su patria y decoro, Enrique á todos prefiero.

[145]) I 5. 156. *Rey.* Déste (Enrique) mi Lucinda sea; Que en ninguno, como en él, Esta corona se emplea. — Dazu der unbeachtete Einwand Lucindens:

I 5. 164. *Luc.* Dí que á ninguno me dé, Que á todos los quiero mal. Dann

I 11. 493. *Rey.* Ya Enrique es mi yerno, y gusto De que Lucinda le quiera.

[146]) I 11. 523. *Rey.* Id por ella, Capitán, Y escoja lo que quisiere. Que ya estoy de tal manera, Que tengo por cierta cosa, Que quien tiene hija hermosa, Tiene en su casa una fiera.

[147]) I 11. 568. *Rey.* ¡Oh airado cielo, oh injuriosa estrella! . . . ése el decor De mi Real honor bajó del cielo.

I 11. 575. *Rey.* ¡Oh nueva triste, oh confusión, oh pena, La mayor que ha llegado á mi sentido. . . Er nennt Lucinden 580: El loco dueño de mi honor perdido. Das spricht gegen v. Soden, der diese letzten Verse dem Enrique zuteilt.

[148]) p. 14. Die *ama* erzählt *Magalona*: como (Pierres) era tanto enamorado della que el moria . . . u. s. f.

p. 15. *Ama/Pierres.* E buena fue la hora en que venistes enesta tierra: ca por vuestra proeza y hermosura aveys ganado la mas hermosa dama del mundo: y jamas no vos avino tan gran bien. E aveys conquistado su gracia y su amor.

[149]) p. 20. *Ama/Mag.* . . . por lo qual vos ruego y suplico tanto como vos puedo que vos rijays sabiamente y hagays buena contenencia como a tan noble y alta hija pertenece.

p. 13. Entonces Pierres le (ama) dixo. Señora antes pueda yo morir de mala muerte que yo piense eneste amor alguna maldad ni villania.

p. 16. *Ama/Pierres.* Empero vos me prometereys como cavallero por la fe y juramento que aveys hecho a cavalleria que en vuestro amor no aura sino toda honrra como pertenesce y conviene a nobleza de tan alto estado como vos dezis que soys.

[150]) p. 29. *Ama/rey.* Señor si vuestra majestad puede hallar que yo sea en ninguna manera sabidora deste hecho: yo soy contenta de morir dela mas cruel muerte que vuestra corte sabria

devisar. Ca luego que yo lo he sabido lo he dicho a mi señora la reyna.

[151]) p. 44. Pierres fue muy alegre dela promessa que le hizo el soldan: y dixole. Señor yo demando que vos plega dar me licencia.

p. 45. ... yo te doy licencia ... mas tu me prometeras que quando auras visitado tus parientes y amigos que tu tornaras a mi. E Pierres gelo prometio de buenamente.

[152]) Es ist mir nicht gelungen, weder in Persien noch am Mittelmeer einen Sultan Cariadeno zu finden. Auch Historikern und Orientalisten ist dieser Name nicht bekannt, der in keiner der orientalischen Sprachen eine Bedeutung hat.

[153]) II 11. 1893. *Soldán/Lis.* Deja tu ley, y tendrás Mi imperio, y, si puedo, más Pide aunque impossible sea. Y aunque no dejes tu ley, Si es de ti tan estimada, Te daré mi hija amada Y te haré de Arabia rey.

[154]) II 4. 1300. *Soldán/Cambises.* ... mas dicen que Ala mil veces suele En sueños revelar grandes secretos, Y en los que reinan más.

[155]) II 5. 1444. *Soldán/Lisardo.* ... Mientras ausente Vives de tu patria y rey, No es mucho que te lo cuente.

[156]) II 6. 1576. ... no habrá cosa, Por grave y dificultosa, Que no la hiciese por tí.

[157]) II 1832. *Soldán/Celima.* Eres el sol de mis ojos.

1828. Quitárme quieres la vida Con esta injusta tristeza.

1888. *Soldán/Lisardo.* Pues ¿ qué remedio tendrá El mal de Celima bella Sino el casarte con ella?

[158]) II 11. 1921. *Soldán/Celima.* ... te daré marido, El mayor que ha ceñido De oro y laurel la cabeza ... quiero Hacer al profeta gracias, Que de tan claras disgracias Libra mi vida.

[159]) Lope nennt Lisardos Vater Herzog Carlos, während das Volksbuch vom Grafen Don Juan de Cerisa (oder Celisa) spricht.

[160]) p. 3. Mas catad que no fagays cosa mal hecha ni contraria a nobleza y amad siempre y servid a dios: y guardad vos de mala compañia.

[161]) p. 39. porque el (conde), sagt die gute Frau in Aguas Muertas, haze guardar seguridad y justicia en su tierra.

[162]) p. 42. Quando el conde los (anillos) vio el los conoscio luego y fue muy triste. E puso su cara sobre la cama y lloro bien media hora sin cessar. Y despues como hombre muy

esforçado y de gran coraçon se levanto y vino muy dulcemente a consolar la condessa.

[163]) II 9. 1731. *Duque.* ... soltad este hombre, Cubrilde, regalalde, traigan luego Algo que coma; vístete esta ropa, Toma esto abrazo, toma esta cadena.

1747. Hazed fiestas, vasallos, poned luces, Hundase aqueste pueblo, estos Estados. ¡Mi hijo parecio, mi hijo es vivo!

[164]) III 4. 2629. *Duque/Luc.* No puede su valor, aunque muy grande, Consolar la sospecha que me ha dado De que es muerto en la mar mi amado hijo, Pues tiene aqueste pez tan claras prendas.

[165]) III 1. 2257. *Duque/Luc.* Todo, amiga, lo encamino A que el hijo peregrino Le vuelva Dios á mi pecho.

[166]) III 4. 2615. *Duque/Luc.* Como se fué aquel preso que debía De ser encantador, pues no fué visto Que rompiese ventana, puerta ó reja.

2658. *Duque/Leonato.* ¿Como ... el cielo había de darme Mi hijo por los ruegos y oraciones De una infame mujer?

[167]) III 4. 2585. *Duque/Crispín.* ¿Que hace aquel ejemplo de mujeres? ¿Que hace la común misericordia? ¿Cómo está, amigo, aquella peregrina, Que es ángel de la tierra?

[168]) III 1. 2282. *Duque.* Gusto la nueva me ha dado, Si alguna me puede dar Que de Lisardo no sea. Matilde, vamosle á ver.

[169]) III 11. 3136. *Duque.* ... Espanta Ver que hasta un bárbaro moro En su hospital acogia.

[170]) I 15. 1016. *Luc.* ... este vestido troqué A una pobre peregrina.

[171]) III 6. 2872. *Lis./Enr.* Más quiero esclavo ser de un hombre noble Que no morir de hambre entre estas peñas ... Pues dame Algo que coma, y ponme en mil cadenas.

[172]) p. 21. Este cavallero amava por amor a Magalona y no era amado della.

[173]) p. 22. cf. Anm. 136.

[174]) I 2. 23. *Oliverio/Enr.* Podré vencerte, de mi amor vencido.

[175]) III 1. 2177 sagt *Luc.* .. un hombre me desterró *de mis padres.* Aber das braucht nicht als Hinweis auf die Mutter aufgefasst zu werden.

[176]) I 15. 1030. *Belardo/Luc.* Es un hombre Algo alto, bajo y florido, Flaco, rubio, consumido, Moreno y muy gentilhombre.

[177]) *v. Soden*, p. 200: Auch die Charaktere aller übrigen handelnden Nebenpersonen sind durch einzelne Pinselstriche richtig abgeschattet und lebendig dargestellt. So hat der Dichter selbst in den bei Lisardo's und Lucinde's Flucht auf die Bühne gebrachten Bauern, Abschattung in die Charaktere dieser rohen und einfältigen Menschen zu bringen gewusst.

[178]) Die *Villanos* bei Lope sind nicht immer Bauern, sondern nur keine Stadtbewohner oder Höflinge mit städtischer bezw. höfischer Bildung. Hirten, Holzhauer (wie hier), Dörfler und Diener jeder Art erhalten die Bezeichnung villano. In El villano en su rincón schilt der alte Juan, der Held des Stückes, seine Knechte 'Ritter' — mit demselben Recht, meint er, wie die Nichtbauern jeden zu ihrer Arbeit und ihrem Umgang Untauglichen 'Bauer' schimpfen. Leonato schilt Lucinden villana (2373), Crispín wird villano geheissen (2652, 2670); Lucinde nennt Lisardo so nach der falschen Nachricht von seinem Treubruch (3050); Leonato erhält denselben Ehrentitel von ihr (2718), auch aquella sangre villano nennt sie ihn (2909) und schliesslich (3151) traidor villano.

[179]) I 15. 1024. *Belardo*. Oid, Princesa, á quien aumente El cielo tan justa vida.

[180]) I 13. 950. *Clarino/Belardo*. Y no me meto en sermones; Tu que andas en la tribuna, Y cuando te da la luna Sabes escribir canciones... v. Soden übersetzt dies p. 89. Ich kann nicht / pred'gen; Du besteigst die Kanzel / und wenn du mondsüchtig bist, / kannst Du auch Gesänge machen.

[181]) In *La judia de Toledo* trägt der Gärtner Belardo deutlich Züge des Lope de Vega.

[182]) In *La hermosura aborrecida* sagt der drollige *Tello*, ein Soldat aus Don Sanchos Geschwader: Verdad es, que nací para poeta, Mas viendo que era oficio trabajoso, Troqué la pluma en la que ves ceñida.

Zu Don Juan, der in poetischen Vergleichen Belisas 'bizarrias' bewundert, sagt seine Angebetete spöttisch: ¿Sois poeta? (*Las Bizarrias de Belisa*, Akt I).

[183]) I 15. 1068. *Belardo*. Que quien anda con quien ama, Pocas buenas noches tiene.

1071. Siempre fué mejor vecino, Para dormir el buen vino Que el amante, ni el herrero.

[184]) I 13. 828. *Clarino/Luc*. Que no hay en toda tierra Hombre de paz ni de guerra.

[185]) So erkläre ich mir wenigstens Clarinos Antwort auf Lucindens Bitte: ¡Dadme mi bien!

I 13. 851. *Clarino.* ¡Arre allá! Pida como ha de pedir Su bien, si le han de decir Adónde su bien está!

[186]) I 13. 923. *Belardo.* Que mujer sin calidad, Dice el cura de la villa, Que es muy rara maravilla Que amando trate verdad.

[187]) I 13. 933. *Clarino.* Todos los que amáis, decís Faltas de su (d. i. der Frauen) condición Y nunca miráis las vuestras, De quien ellas las aprenden u. s. f.

[188]) I 14. 1010. *Faustino.* ¿Ois que dijo Princesa? *Clar.* ¿Qué es Princesa? *Belardo.* Alguna cosa Debe ser dificultosa; De que no lo sé me pesa.

[189]) I 13. 914. *Faustino.* Llorando estoy de pesar . . . ¿Hay lástima semejante Como ver que por su amante Llore esta mujer asi?

[190]) I 15. 1063. *Luc.* Loca voy . . . *Faustino.* Más claro se ve eso en vos Que el agua en aquestos ríos.

[191]) p. 33. Quando el patron lo vio tan hermoso y tan ricamente vestido y ataviado el uvo muy gran plazer: y penso en si que lo empresentaria al Soldan.

[192]) *v. Soden* übersetzt II 5. 1478. el gran cargo de tu armada (p. 111), mit „die Führung deiner Heere“, was die Vorstellung erweckt, als sei Amurates Oberfeldherr gewesen. Es ist aber nur von der Flotte die Rede.

[193]) II. 6. 1550. *Amurates/Soldán.* Tengo de tu sueño pena.

[194]) II 5. 1311. *Soldán.* ¡Bravo mancebo! *Camb.* Por extremo bravo.

[195]) II 11. 1192 der Akademie-Ausgabe

Cambises. ¿Quién duda que lo desea? (nämlich Celima die Ehe mit Lisardo) möchte ich mit anderen Ausgaben (so die Suelta der Königl. Bibliothek Berlin unter XK 1427 — s. l. s. a. —) der Celima zuschreiben. Wenn wirklich Cambises ihn spricht, muss der Vers als a parte gedacht werden.

[196]) Auch bei *Calderon* in *Los hijos de la fortuna, Teagenes y Cariclea*, be fängttiefe Melancholie die Cariclea, nachdem sie dem Thessalier Teagenes die Fackel gegeben. cf. *Schmidt*, p. 288.

[197]) II 11. 1878. *Celima.* Porque si el amor es fuego, Mal puede encubrirse amor. *Lisardo.* Dice Celima muy bien: Llamarle fuego conviene, Porque abrasa al que le tiene, Y alumbra á los que le ven.

[198]) II 11. 1927. *Celima/Lis.* ¡Embustero, Cristiano, falso atrevido, Engañador, engañoso, Enredador, alevoso, Hechicero, mal nacido! . . . Mágico de disparates, Monstruo de varias quimeras . . .

[199]) II 11. 1950. *Celima/Lis.* Yo te haré quitar la vida . . . Yo haré que esa adoración . . . Y ese nombre . . . Sean tu muerte y afrenta.

[200]) II 11. 1966. *Celima/Lis.* ¡Oh mal moro, peor cristiano! Que ni esto ni aquello priva. ¿Haces por *sólo temor* Lo que por *amor* no has hecho? Pues yo no quiero en tu pecho *Temor*, sino *sólo amor*. *Amor* por *amor* se ofrece, Por un alma ofrece mil; No es *amor* vasalla vil, Que por *temor* obedece.

[201]) So trägt sich in *El cerco de Santa Fe* die Maurin Alifa dem Freund ihres Geliebten, des tapferen Tarife, Celimo an und wird abgewiesen. *Celimo.* . . . porque no es justo querer / que quiera tan annuoso, / el Moro mas valeroso (Tarife), / la mas ingrata muger. . . . *Alifa.* ¿Que no me has de querer? *Celimo.* No. / *Alifa.* ¿Y que me aborreces? *Celimo.* Sí.

[202]) In der *Dorotea* stellt Lope sein Gefühl für diese Schöne auch als Liebe auf den ersten Blick dar. In *Castelvines y Monteses* (Romeo und Julia) ist die Leidenschaft der Helden ebenso plötzlich entstanden. In *La moza de cántaro* hält die schöne Witwe *Doña Ana* den Don Juan zurück, um ihm — es ist sein erster Besuch — ihre Liebe zu gestehen: Quando el Conde (d. i. ihr Verehrer) mi miró Me dió ocasion de quereros. In *El caballero de Olmedo* sagt *Doña Ines* zu ihrer Schwester Doña Leonor: . . . en el instante que vi Este galan forastero (d. i. der Titelheld), Me dijo el alma „este quiero“ Y yo le dije „sea ansí“.

[203]) II 10. 1771. *Duque.* ¡Este hombre ha muerto á mi querido hijo! *Amatilde.* No lo muestra su talle ni su cara . . . Mira que tiene indicios de hombre noble.

[204]) In *Calderons Purgatorio de San Patricio*, Akt II befreit Polonia, ähnlich wie hier, ihren Liebling Ludovicus aus dem Gefängnis, in das ihr Vater ihn geworfen hat. cf. *V. Schmidt*, p. 421.

[205]) II 8. 1678. *Amatilde.* A tu gusto, señor, estoy sujeta — entgegnet sie ihrem Vater auf seine Heiratsvorschläge.

[206]) Ich habe nicht ausfinden können, warum Enrique den Herzog von Ferrara als *francés* bezeichnet (III 13. 2105).

[207]) II 13. 2015. *Leonato.* El cielo, Caballero, os dé consuelo. *Enr.* ¿Es menester? *Leonato.* Señor, sí. *Enr.* ¿Cómo? *Leonato.*

Quiéreos dar tormento el jüez. ...Eso y más excusaréis Con decir quién sois.

[208]) Plötzlicher Gesinnungswechsel noch z. B. in *Los donayres de Matico*, wo Juana auf einmal ihre Liebe zu Sancho lässt, um sich mit Belardo zu vermählen, und ebenso plötzlich Sancho die Rosimunda heiraten will, was er durch drei Akte nicht gewollt hat. Das ist echt südländisch. In *El Majorazgo dudoso* ist der umgekehrte Wechsel wie in den Tres diamantes. Dort will der König von Dalmatien einen Mauren in seine Gewalt bekommen, um sich an ihm zu rächen, spürt aber plötzlich eine Neigung für den ihm zugeführten Luzman.

[209]) III 1. 2304. *Leonato/Luc.* Yo sé que . . . Fuistéis una pecadora Y una perdida mujer. Pues ¿ de qué sirve querer Que os tengan por santa agora?

[210]) III 1. 2341. *Leon./Luc.* . . . una moza con salud, Hermosa, . . libre y sin dueño, No pasa sin lado el sueño Por más que finja virtud.

[211]) III 1. 2380. *Leon.* ¡ Qué no la pueda vencer! ¡ Qué no bastan amenazas! ¡ Qué ni intereses ni trazas Te rindan, siendo mujer!

[212]) III 4. 2577. *Leon./Duque.* Es esta hospitalera tan piadosa Que acudirán necesidades varias, Para que acuda á todos con limosna.

[213]) III 4. 2599. *Crispín/Duque.* Peor fuera Estar como en Palacio, murmurando De las vidas ajenas, con envidia Del favor de la hazienda, del suceso, Del oficio, del cargo, de la honra Y de otras cosas, en que Dios se ofende.

[214]) III 4. 2757. *Crispín.* ¡ Qué bonito es el chicote! Ojo, bendígate Dios.

[215]) III 4. 2729. *Crispín/Luc.* . . . aunque me vea Un saco de necedades, Oígame, aunque bestia sea . . . Para mal sin resistencia El valor es menester . . . Dios tambien suele probar A sus amigos así.

[216]) III 7. 2982. *Luc.* Vaya á meter esta sal. *Crispín.* ¿ Que puercos acá tenemos, Si no quiere que salemos Los pobres del hospital?

[217]) III 9. 3072. *Crispín.* No lo creáis, . . . Si tenéis mujer y honor. Que ésta es ángel del cielo.

[218]) Die Akademie-Ausgabe schreibt: *un* Roberto, piloto.

[219]) II 7. 1619. *Roberto.* Enrique, con hambre ó miedo No hay prenda que no se venda.

1628. La bestia más negligente Sabe buscar de comer.

[220]) III 8. 1651. *Roberto.* ... un pobre y loco amante, Sin vivir, sin descansar, ... Que pretende ser constante En la inconstancia del mar?

[221]) II 9. 1720. *Rob./Duque.* Ni conocí tu hijo, ni en mi vida He muerto un ave, cuanto más un hombre.

[222]) II 10. 1755. *Roberto.* ¡Ved los bienes del mundo lo que duran!

[223]) II 10. 1782. *Roberto.* ¡Ah, vil codicia, Qué presto que me diste el justo pago!

[224]) *Klein* weist X 107 auf diesen Vorzug Lopes und seiner Zeitgenossen hin.

[225]) Auch bei Calderon oft lange Pausen cf. *Val. Schmidt*, p. 74, 112, 134, 197, 210, 238 (zwischen Akt I und II 3 Jahre), p. 249, 259 (zwischen Akt II und III 2 Jahre), 393, 403, 421 (zwischen Akt I und II 3 Jahre, zwischen Akt II und III mehrere Jahre) 437, 454 (zwischen Akt II und III mindestens 2 Jahre). Das Auto: *La Virgen del Sagrario* (p. 374) umfasst viele Jahrhunderte.

[226]) Dieser wie der Palast des Herzogs werden Palacio genannt, ohne Artikel. I 4. 98. *Paje.* De Palacio soy, señor. III 1. 2276. *Cristeo.* Por Palacio ... Vorher III 1. 2274. *Duque.* A Palacio und III 4. 2600. *Crispín.* Estar como en Palacio.

[227]) *Chorley* schreibt 1861 über den gracioso (abgedruckt bei *Rennert*, p. 488): The poet first introduced the „figura del donayre“ in La Francesilla (Parte XIII). This play, as he tells us in the dedication, was written before 1602, and perhaps even before the end of the sixteenth century. The character was received with so much applause that it subsequently became almost indispensable ...

[228]) Derartige Vergleiche häufig bei Lope de Vega. In *El nuevo mundo descobierto por Cristobal Colon*, Akt III, sagt der König zu Kolumbus: Alçaos, *Alexandro nuevo,* Aunque mayor y el segundo. In *El Cerco de Santa Fe*, Akt III, dankt Garcilaso Maria für den Sieg: Y en la morisma y mezquita *Un nuevo Samson* estaste. Vorher nannte der König den Garcilaso: *David valeroso nuevo.* In *La Judía de Toledo* fragt der Gärtner Belardo die Mörder der Raquel: Caballeros ¿que aguardays Si en la muerte *desta Elena* Vuestro remedio consiste, Y el de toda España? Der Vergleich mit Helena kommt auch in den Drei Diamanten vor. I 11. 571. Rey. Ése de aquesta Europa ha sido el toro, ... Ése fué *el Paris desta nueva Elena.*

[229]) *Calderón* hat Träume in Gustos y disgustos son no más que imaginación, Fortunas de Andromeda y Perseo, La Sibilla del oriente y gran reina de Saba; cf. *Val. Schmidt*, p. 221, 329, 412.

[230]) Auch in anderen Volksmythen finden sich Ringgeschichten: cf. *H. Lessmann*, Die Kyrossage in Europa, 1906, p. 27/29, 30 (Ring im Fischbauch) und p. 44. *Bolte*, Die schöne Magelone, p. XVIII Anmerkung.

[231]) Die Stelle ist mir nicht zur Hand.

[232]) Die Lissaboner Ausgabe hat *Hermanos*, die Akademie-Ausgabe das weniger wahrscheinliche *Hermano*.

[233]) Chorley gibt als Parallele zu dieser Umstellung eine Stelle aus der princeps-Ausgabe des Don Quijote. cf. Rennert, p. 535.

[234]) So z. B. die Verse 43, 1674, 1730, 1737, 1738, 1778, 2610, 2668.

[235]) Die Wiederholung desselben Wortes dient auch zur einfachsten Verknüpfung, wie wir sie im Deutschen ebenfalls anwenden, nur dass ihre Wirkung in den kurzen Versen eine andere ist. Beispiele sind: 259 entiendo; 583/84 alcanza; 584/89/91 buscar la; 601/03 engaño; 624 mujer. 628/29 und 1589 fuerza; 671/72 ensalza und hebras; 703/04 hermosura; 712/13/15 alabar; 873 ff. sentimiento und sentir; 1174 ff. und 3036 ff. espantar; 1812/13 camina; 1838/40 ausencia; 1887 acertó; 2467/68 und 2906/07 detener; 2551, 2565/66 engañar; 3176/79/80 sangre usw.

Wiederholungen mehrerer Worte: 421 Llegar quiero; 599, 755 ¡Válgame Dios! 468 und 8 Ténganse al Rey.

569, 571, 572, 573 beginnen mit ése,
670 bis 674, 676, 678, 684, 685 beginnen mit cual,
879, 891, 895 beginnen mit Donde,
2585/86 beginnen mit qué hace.

9 } Dinos tu patria tu linaje y nombre.
1318 } Dime tu patria y nombre.
2584 } Crispín. Pues ¿que quiere á estas horas Su Excelencia?
2608 } Lucinda. ¿Aquí Vuestra Excelencia á tales horas?

Wiederholte Reime: padre : madre 1941/42, 1962/63, 2448/49.
cielo : celo 1813/14, 1856/59.
Celima : estima 1868/71, 1917/18.

[236]) Ich will hier für denjenigen, der Interesse an der Verschiedenartigkeit dieser z. T. recht derben Witze hat, eine Reihe von Verszahlen angeben, wo Witze stehen: 329, 789, 792, 828, 995, 1000, 1011, 1030, 1047, 1407, 1428, 1614, 2107, 2118/25, 2129/31, 2210, 2241, 2431, 2583, 2729, 2749, 2841, 2845, 2982, 2999.

[237]) Solche Antworten stehen z. B. 423, 444, 474, 1028, 1050, 1812, 1839/41, 2010, 2062/64, 2294, 2704/06.

[238]) Die Akademie-Ausgabe schreibt desprecios. Ich ziehe die Lesart der Ausgaben von 1611 (Brüssel und Antwerpen) und 1612 (Lissabon) vor.

[239]) Die Anmerkungen 104, 146, 187, 186, 183, 211, 215, 219 führen Sentenzen an. Bis auf die drei letzten gelten sie alle den Frauen. Ich will zu der 2. Gruppe noch hinzufügen: 1387 no hay contra el cielo fuerzas. 2859. Más vale incierta prisión Que cierta muerte (Lisardo). 2866. Son los deseos del amor coléricos. 3112. No hay en esta vida bien Que no venga á dar pesar.

[240]) v. Soden vermerkt bereits diese Vergesslichkeit.

[241]) Die Drucke von 1611 schreiben: con cadena? Hier hat der Druckfehler entschieden einen Sinn.

[242]) Fast ohne Ausnahme kann man Namen und Geschichte der von Lope zitierten biblischen, klassischen, modernen Helden in den alten Romanzen aufweisen, und wo es mir nicht gelungen ist, liegt die Schuld wohl an meiner nicht ausreichenden Kenntnis der Romanzenliteratur.

[243]) Ich gebe für diese und die folgenden Anspielungen keine Parallelstellen aus anderen Dramen, weil die Erscheinung als solche bekannt ist.

[244]) Die Ausgaben von 1611 und 1612, auch spätere Sueltas schreiben *vu*estro polo. Auch so verstehe ich die Stelle nicht.

[245]) Die spanische Anschauung darüber erhellt der Schluss einer dieser Romanzen — Durán I 353, No. 519 —, wo es von dem Gatten Colatino heisst: Y pusola descubierta En medio de una gran plaza. De los sus ojos llorando, De la su boca hablaba. Oh romanos, oh romanos ... Ayudadme á la vengar Su muerte tan desastrada. — Desde aquesto vido el pueblo Todos en una se armaban, Y vanse para el palacio Donde el rey Tarquino estaba, Danle mortales heridas Y quemáronle su casa.

[246]) Im VIII. Teil der Comedias, ausserdem unter dem Titel El ultimo Godo in Parte XXV publiziert. Über das Historische cf. (nach Buchholz) Coronica gothica, castellana y austriaca, Antwerpen, Kap. 30, p. 223. Bei Durán handeln mehrere Romanzen davon, so I 405 ff., No. 594/96.

[247]) cf. *Ludwig*, Festschrift zu Toblers 70. Geburtstag 1905. Auch Calderón spielt auf Ariost an; cf. *Schmidt*, p. 170.

[248]) Durán I 281 No. 432. Der Tatbestand ist nicht nach Ariost, sondern nach den Romanzen 426 bis 432 bei Durán erzählt.

[249]) Lope flicht das Lied ein in Akt II des Villano en su rincón.

[250]) Die Herren Professoren Morel-Fatio in Paris und Menendez Pidal in Madrid, die die Güte hatten, in den dortigen Bibliotheken nachzusuchen, ob etwa eine Kopie der Blätter, die Durán vorgelegen haben müssen, noch vorhanden ist, hatten die Richtigkeit meiner Vermutung für möglich gehalten.

[251]) cf. die Anmerkungen 143 und 155.

[252]) Wer etwa diese Sitte als barbarisch oder orientalisch aus dem Bereich des absoluten Königtums fortweisen will, der sei daran erinnert, dass im freiheitlichen England bis zu Georg IV. die Minister ihre Vorträge dem Herrscher knieend halten mussten.

[253]) So 1220 *Luc./Rosardo.* Dios se la traiga con bien, Dios se le encamine aquí (von Lisardo); dazu

2289. *Luc./Duque.* Dios te guarde Y permita que no tarde tu hijo. *Duque.* Ruégalo á Dios.

Die Worte *Lisardos* (1501) ... gracia del cielo Que él solo la puede dar ... und (1506) Digo que si Dios me da Su gracia primeramente, würde ich in einer anderen Szene als Zeichen frommen Glaubens auffassen. Hier leiden diese fromm klingenden Worte unter dem Schein der Absichtlichkeit.

[254]) El Animal Profeta spielt sogar z. T. im Krankensaal.

[255]) cf. *Val. Schmidt*, Calderon, p. 215/21.

[256]) cf. *Val. Schmidt*, p. 488.

Inhaltsübersicht.

Druckfehler.

p. 23, Z. 1: Könige statt Väter.

29, „ 1: hinzukommen statt hiuzukommen.

39, „ 16: Naivetät statt Naivität.

50, „ 2 } „ „ „

51, „ 2 v. u. } „ „ „

65, „ 2: 179 „ 170.

93, „ 18: Tello „ Tellos.

103, „ 4 v. u.: 233 „ 223.

104, „ 13: parece „ parec.

112, „ 1 v. u.: talle „ table.

123, „ 9 v. u.: auf „ suf.

150, Anm. 10, Z. 1: Señor statt Senor.

153, „ 36, „ 2: señorear statt senorear.

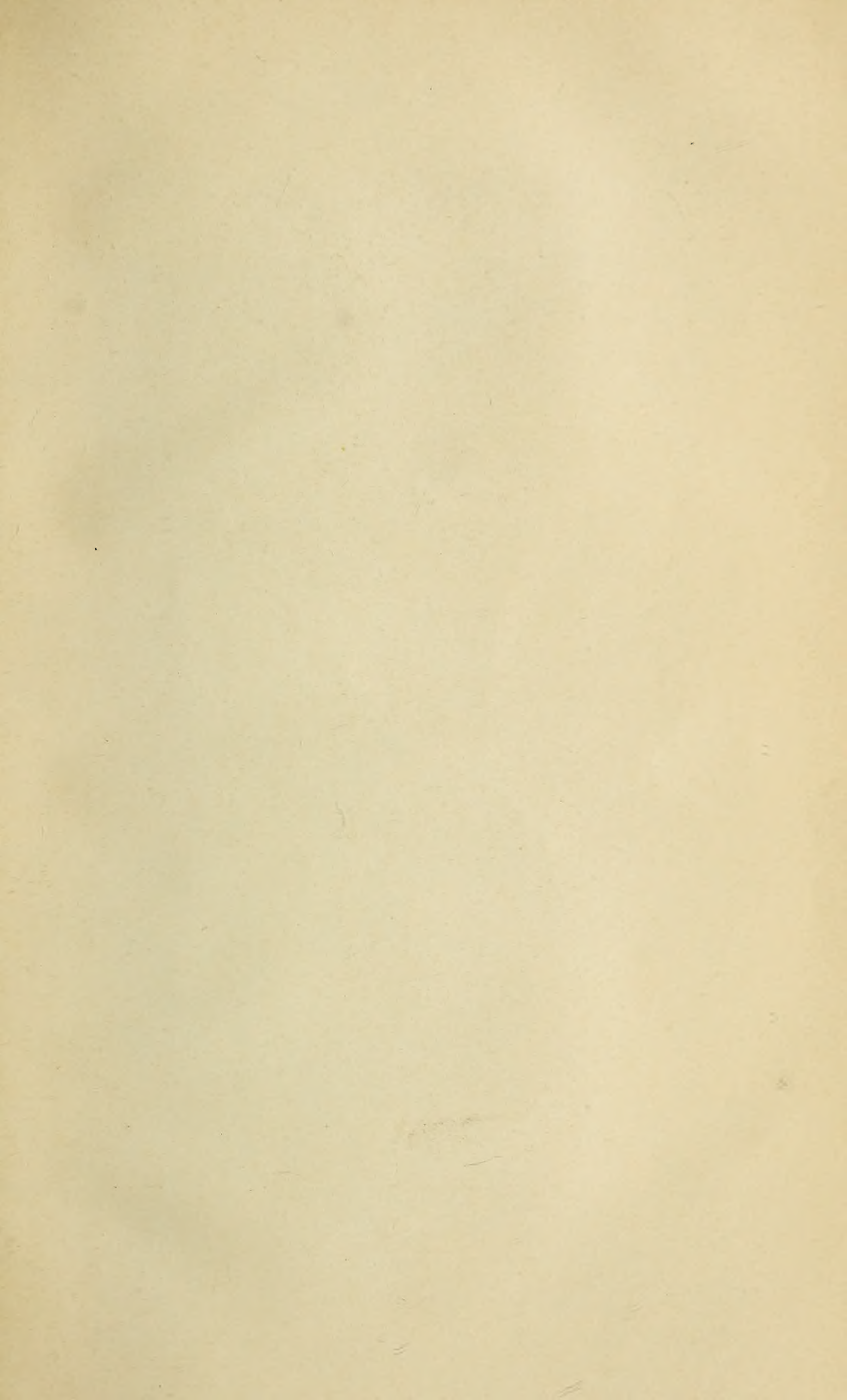
155, „ 57, „ 1: á „ â.

162, „ 107, „ 2: tu „ tu,

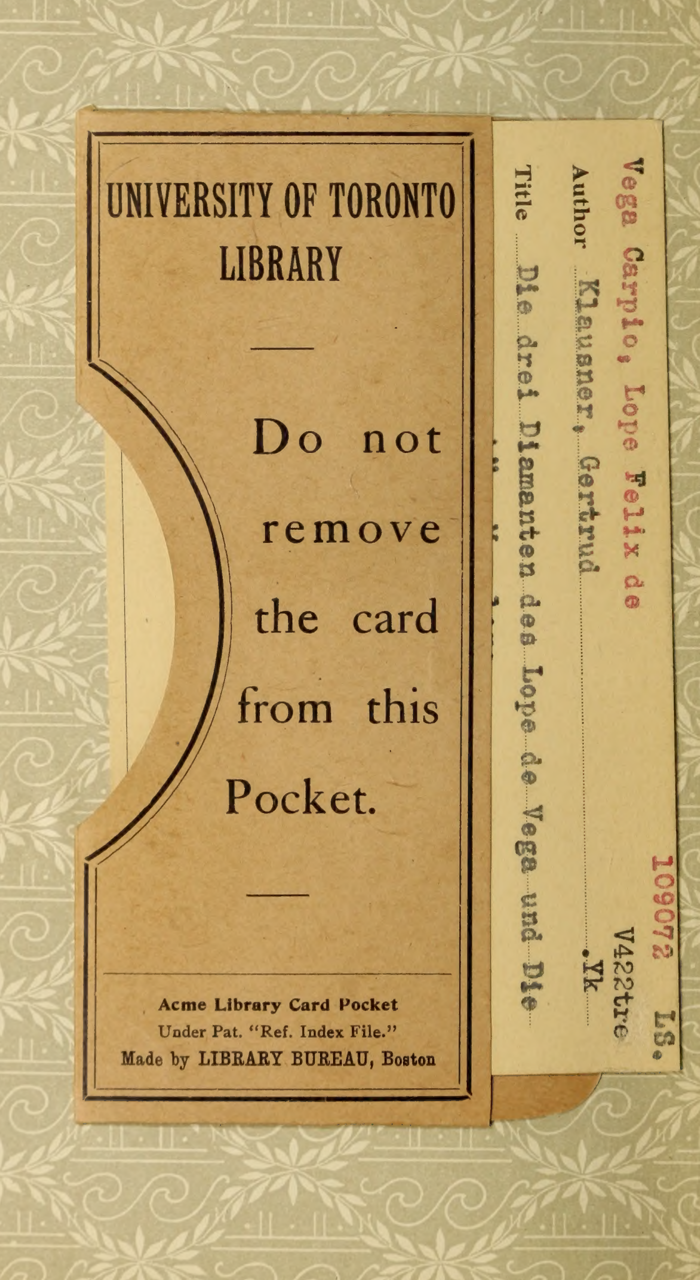
165, „ 2: bien. „ bien

170, „ 196, „ 2: befängt tiefe statt be fängttiefe.









UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Do not remove the card from this Pocket.
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU, Boston
Vega Carpio, Lope Felix de
109072 LS.
V422tre
Author Klausner, Gertrud
.Yk
Title Die drei Diamanten des Lope de Vega und Die

